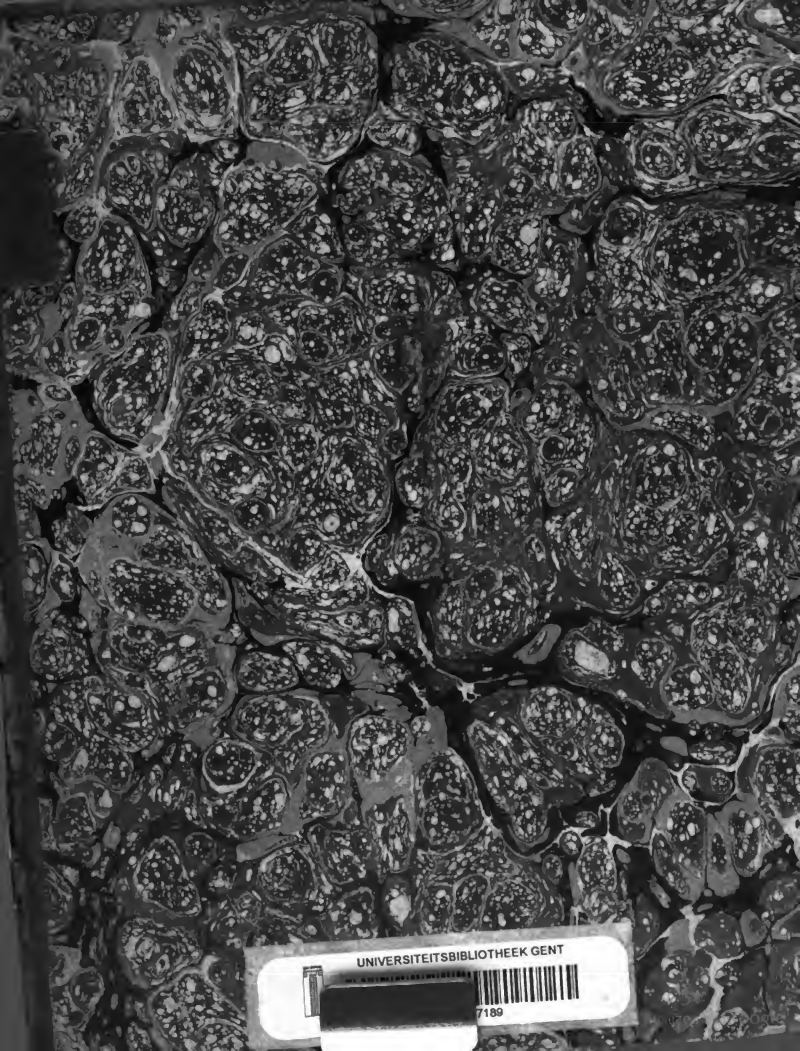
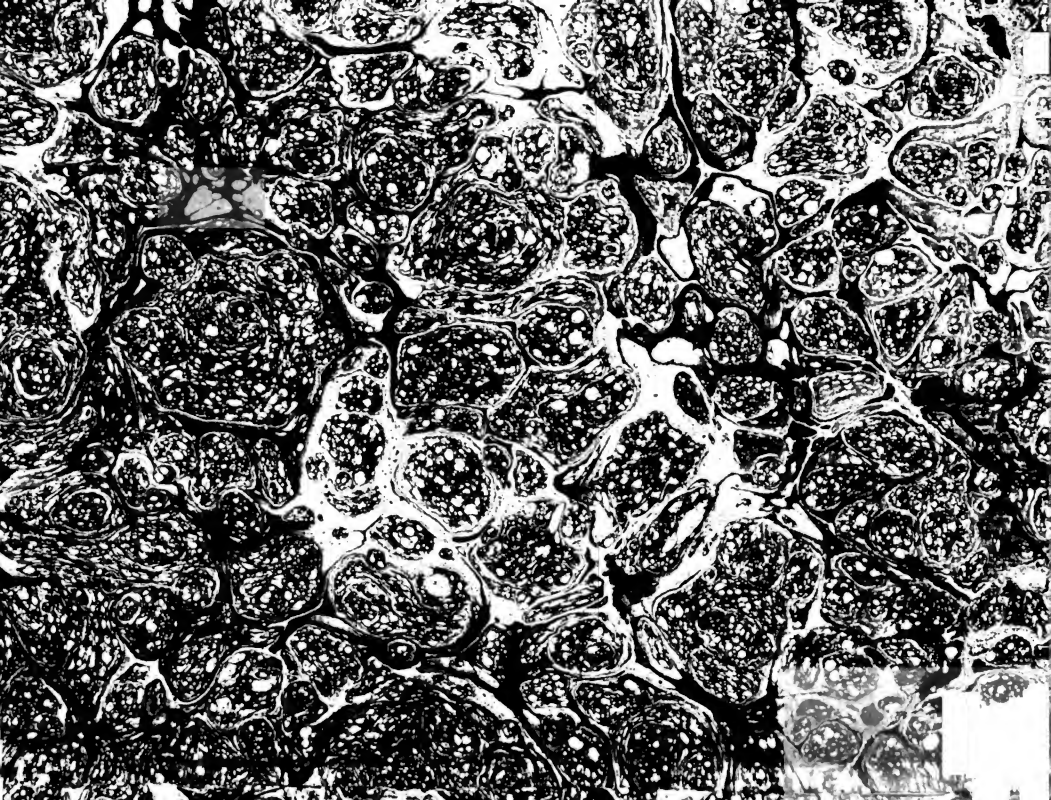
Digitized by Google


UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK GENT
7189



Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE

METHODIQUE,

OU

PAR ORDRE DE MATIÉRES;

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES,
DE SAVANS ET D'ARTISTES.

Précédée d'un Vocabulaire universel, *servant de Table pour tout l'Ouvrage, ornée des Portraits de MM.* DIDEROT *&* D'ALEMBERT, *premiers Éditeurs de l'*Encyclopédie.

Digitized by Google

Digitized by Google

ENCYCLOPÉDIE

MÉTHODIQUE.

BEAUX-ARTS,

TOME DEUXIÈME.

A PARIS,

Chez PANCKOUCKE, Libraire, hôtel de Thou, rue des Poitevins.

M. DCC. XCI.

Digitized by Google

Digitized by Google

PEINTRES MODERNES.

Nous avons fait connoître à l'article Ecole les chefs des écoles différentes dans lesquelles les peintres de l'Europe ont été classés. Il nous reste à donner ici l'histoire de tous les peintres qui se sont distingués. Nous disposerons ces artistes suivant l'ordre chronologique, & après leurs noms, nous indiquerons l'école à laquelle ils appartiennent. Pour compléter cette chronologie, nous placerons, à leurs époques, les artistes dont nous avons déjà parlé à l'article Ecole; mais nous ne répéterons pas ce que nous en avons dit à cet article, auquel nous nous contenterons de renvoyer : cependant il nous arrivera souvent d'ajouter quelques nouvelles circonstances ou sur la vie ou sur les ouvrages de ces artistes.

Nous croyons qu'après la vie de chaque artiste, il ne sera pas inutile d'indiquer ceux de ses meilleurs ouvrages qui se trouvent à Paris, ou dans la collection du cabinet du roi, qui doit être un jour transportée au *Muséum* du Louvre. Enfin, pour que les lecteurs qui ne seront pas à portée de voir les tableaux de ces peintres, puissent du moins prendre connoissance de leurs ouvrages par le moyen de la gravure, nous indiquerons quelques-unes des principales estampes faites d'après les ouvrages de chacun des peintres dont nous donnerons la vie.

(1) Pietro Vanucci, dit *Perugino*, le Perugin, de l'école romaine. Il naquit à Perouse de parens très-pauvres en 1446, parvint à surpasser tous les artistes de son temps, & acquit de très-grandes richesses. Il travailla surtout pour les églises & pour les couvens. Son avarice étoit extrême, mais en même temps sa passion pour sa femme étoit si violente, qu'il ne lui savoit rien refuser, & portoit même jusqu'à la profusion les dépenses qu'il faisoit pour elle. La précaution qu'il avoit de porter toujours avec lui à la campagne la cassette qui renfermoit son or, fut un avertissement & un appat pour les voleurs qui la lui enlevèrent. La douleur qu'il éprouva de cette perte, ne lui permit pas d'y survivre longtemps. Il mourut en 1524 à l'âge de 78 ans, peu regretté de ses émules, dont son orgueil lui avoit fait autant d'ennemis.

Quoiqu'il conservât quelque chose de la roideur & de la sécheresse gothique, il mérite des éloges par la précision avec laquelle il imitoit la nature, par la simplicité qui caractérisoit ses ouvrages, par une certaine grace qu'il donnoit à ses figures. Il suffit à son éloge de dire qu'on trouve en lui le germe de quelques-unes des qualités qui distinguèrent Raphaël; mais indépendamment des défauts qu'il tenoit de son temps, la nature ne lui avoit pas accordé le génie qu'elle a prodigué à son illustre élève. Sa couleur étoit assez bonne pour le siècle où il vivoit; une grande pratique lui avoit donné de la facilité; ses couleurs avoient de l'éclat, & son pinceau de la propreté. Trop peu de gradation dans les plans, trop d'uniformité dans les tons, prouvent qu'il connoissoit peu le clair-obscur & la perspective aérienne. Ses tableaux sont d'un fini précieux : on ignoroit encore l'art d'imiter la nature par de savantes indications; on la rendoit avec un scrupule qui avoit quelque chose de servile. C'étoit un défaut, mais il en résultoit une vérité; celle de l'exactitude dont on s'est, dans la suite, trop écarté. Nous ne reprocherons pas au Pérugin d'avoir employé l'or dans les accessoires de ses ouvrages; c'est un reproche qui appartient à son temps plutôt qu'à lui-même.

Le roi de France ne possède que quatre tableaux de ce maître, dont le plus grand & le plus capital n'a guère plus de quatre pieds. Il représente le Christ détaché de la Croix. La douleur de la Magdelaine est assez bien exprimée, la composition est simple, mais elle tient un peu du gothique.

Ce tableau a été gravé par le Comte de Caylus. On a aussi du même peintre un Christ au tonbeau, gravé par Claude Duflos.

(2) Leonard de Vinci, de l'école Florentine, né en 1445, mort en 1520. *Voyez* ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Florentine, à l'article Ecole. Il est le premier des modernes qui ait fait une étude appro-

Digitized by Google

fondie de l'expreſſion, & peut-être celui qui l'ait faite avec plus de ſoin & de conſtance.

« La peinture, dit Lépicié, dans ſon catalogue raiſonné des tableaux du Roi, n'ayant » d'autre objet que l'imitation de la nature, » & la nature étant infiniment variée, tout » ouvrage qui pêchoit par trop d'uniformité » ne pouvoit avoir l'approbation de Léonard : » il faiſoit conſiſter la beauté d'un tableau » dans cette agréable variété de formes qui, » ſans doute, eſt le principal ornement de la » nature. Pénétré de ces principes, il ſe propoſa de peindre une aſſemblée de payſans, » dont les ris ſimples & naïfs puſſent ſe communiquer aux ſpectateurs : pour y parvenir, » il aſſembla quelques gens de plaiſir qu'il » invita à dîner ; & lorſque le repas les eut » diſpoſés à la joie, il les entretint de contes » plaiſans qui les animèrent encore davantage : » cependant Léonard étudioit leurs geſtes, » examinoit avec attention les mouvemens de » leur viſage, & dès qu'il fut libre, il ſe » retira dans ſon cabinet, où il deſſina ſi parfaitement, de mémoire, cette ſcène comique, qu'il étoit impoſſible, ſuivant Paul » Lomazzo, de s'empêcher de rire en la voyant. » Cet auteur ajoute que Léonard ſuivoit les » criminels juſqu'au lieu du ſupplice, pour » ſaiſir, ſur leurs viſages, les impreſſions de » la terreur & de la crainte. Léonard n'étoit » pas moins attentif à faire une exacte recherche des phyſionomies : lorſqu'il rencontroit » quelque tête bibarre, il l'auroit ſuivie tout » un jour plutôt que de la manquer. Il avoit » toujours ſur lui des tablettes, dans leſquelles » il rapportoit les objets qui le frappoient le » plus vivement : il conſeilloit à tous les peintres d'en uſer de même, & de faire des collections de nez, de bouches, d'oreilles & » d'autres parties, de formes & de proportions » différentes, telles qu'on les trouve dans la » nature ; c'étoit, ſelon lui, la meilleure méthode pour repréſenter les objets avec vérité. Son exemple le prouvoit ; il donnoit à » ſes portraits la plus grande reſſemblance. Les » Carraches, & depuis eux pluſieurs autres » peintres, ne ſe ſont guère exercés à faire » des *charges* que par un ſimple badinage ; » mais Léonard, dont les vues étoient plus » étendues & plus ſolides, avoit pour objet » l'étude des paſſions ».

Ces études de Léonard ne ſont pas encore ſuffiſantes pour élever l'artiſte juſqu'à l'expreſſion de cette beauté ſuprême qu'on appelle idéale : mais avant de parvenir à cette expreſſion, il faut ſavoir rendre celle de la vérité qui en eſt la baſe, & ſans laquelle, en cherchant l'idéal, on ne trouvera que l'imaginaire. Le procédé de Léonard eſt donc également utile, & à ceux qui ſe propoſeront ſeulement la ſimple imitation de la nature, & à ceux qui auront l'ambition de l'élever juſqu'au plus haut caractère de la beauté.

Quoique Léonard n'ait point été, dans cette dernière partie, l'égal de Raphaël, on remarque déjà, dans ſes ouvrages, du choix & de la grandioſité. Il avoit étudié les belles proportions du corps humain, & en avoit donné des principes. Dans ſon fameux tableau de la Cène à Milan, dont les figures ſont plus grandes que nature, on voit des têtes belles, d'un grand caractère, bien coëffées, des draperies ſavantes, & un goût général qui tient de fort près à celui de Raphaël. On connoit de lui des portraits finement deſſinés & d'une grande vérité d'effet & de couleur. Il avoit l'art d'imprimer à ſes ouvrages une longue durée ; il en reſte un grand nombre qui ſemblent nouvellement ſortis de deſſus le chevalet. Si l'on peut juſtement lui reprocher de la froideur, ce n'eſt pas dans ſes plus beaux ouvrages ; mais on ne peut non plus louer en lui cette chaleur, aujourd'hui ſi vantée, qui eſt le réſultat d'une grande vivacité d'exécution, & qui ne peut ſe rencontrer avec le *rendu* que jamais Léonard ne s'eſt permis d'abandonner. Les cartons qu'il deſſina pour peindre, conjointement avec Michel-Ange, la grande ſalle du conſeil, ſont devenus un objet d'étude pour les plus grands peintres, & Raphaël lui-même, à l'âge de vingt ans, entreprit le voyage de Florence pour les étudier : ces modèles contribuèrent à lui faire abandonner la manière ſeche & meſquine du Pérugin. Léonard, comme les peintres Grecs, étoit ennemi de la confuſion, & pour l'éviter, il n'introduiſoit, comme eux, dans ſes tableaux, que les figures qui étoient abſolument néceſſaires à ſon ſujet ; exemple qu'ont ſuivi les écoles qui ſe ſont diſtinguées par un caractère de ſageſſe. Comme il n'eut pas le bonheur de connoître l'antique, il eſt bien excuſable de ne s'être pas élevé au-deſſus de la nature qu'il avoit ſous les yeux : il ſe diſtingua du moins par un grand goût & une grande correction dans l'imitation des modèles qu'il choiſiſſoit.

Entre les tableaux de ce peintre qui appartiennent au Roi, on diſtingue une ſainte famille accompagnée de Saint-Michel, la Vierge & Sainte-Anne, la Vierge tenant l'Enfant-Jéſus, mais ſurtout le portrait de la Joconde, l'un de ſes tableaux les plus parfaits. Vaſari aſſure qu'il fit quatre années à le peindre, ce qui rendroit vraiſemblable le temps qu'employa Protogènes à peindre ſon Jalyſe. Sa belle conſervation eſt due aux ſoins que l'artiſte a donnés à le faire. On y trouve, dit Lépicié, ces précifions, ces détails & cette imitation parfaite de la nature, dont il avoit toujours fait l'objet de ſes ſavantes réflexions.

Digitized by Google

l'attitude eſt ſimple, la tête & les mains ſont d'une exécution ſi ſuave & ſi fondue, qu'on n'apperçoit pas le trait des contours. Ce tableau a été payé par François I quatre mille écus, qui n'en vaudroient pas aujourd'hui moins de douze mille. Cette Joconde étoit la femme de Franceſco del Giocondo, Gentilhomme Florentin.

Elle a été gravée par J. B. Michel. La cêne de Milan a été gravée d'après un deſſin de Rubens par Soutman. G. Edelinck a gravé un combat de quatre cavaliers, faiſant partie des cartons de Florence : mais il n'avoit pour modèle qu'un deſſin peu exact.

(3) André Mantegna. On le comprend dans l'école romaine, parce qu'il a travaillé longtemps à Rome; mais ſa naiſſance & ſon éducation doivent le faire rapporter à l'école vénitienne. Il naquit en 1451, dans un village voiſin de Padoue (*). Son premier état fut de garder les moutons, & ſa paſſion pour le deſſin les lui fit négligor. Ses parens parvinrent à le placer chez un peintre nommé Squarcione qui l'adopta & n'eſt connu que par ſon diſciple. Le jeune André fit des progrès ſi rapides, qu'à l'âge de dix-ſept ans, il fut choiſi pour faire le tableau d'autel de Sainte Sophie de Padoue & les quatres évangéliſtes dont il eſt accompagné. Jacques Bellin, peintre alors très-célèbre, fut ſi frappé du talent & de la réputation naiſſante du jeune André, qu'il lui donna ſa fille en mariage. Dès lors le Squarcione, ennemi de Bellin, devint le détracteur de Mantegne, dont il avoit été le prôneur. Il lui reprochoit de tomber dans la ſechereſſe en négligeant la nature pour ſe livrer uniquement à l'étude des ſtatues antiques. Mantegne reconnut qu'il avoit mérité ce reproche, & ſans abandonner l'antique, il conſulta le modèle vivant. De Piles lui reproche cependant de n'avoir fait que joindre des têtes étudiées d'après nature à des figures peintes d'après le marbre. Le plus célèbre ouvrage de Mantegne eſt le triomphe de Jules-Céſar, qu'il peignit à Mantoue, dans une ſalle du palais du Marquis de Gonzague. Ce tableau a été tranſporté en Angleterre dans le palais d'Hamptoncourt. La perſpective y eſt exactement obſervée. André mandé à Rome par le Pape Innocent VIII, fut décoré, avant ſon départ, de l'ordre Chevaleresque, que lui donna le Marquis de Mantoue. Il peignit à Rome une petite chapelle du Belvedere avec un ſoin qui approche cet ouvrage de la miniature. Il a gravé pluſieurs planches d'après ſes deſſins, & les Italiens l'ont regardé injuſtement comme l'inventeur de la gravure. *Voyez* l'article Gravure. Il eſt mort à Mantoue en 1517, âgé de 66 ans.

On doit le placer au nombre des premiers artiſtes qui ont bien diſpoſé leurs figures, & qui les ont deſſinées correctement. Ses tableaux ſont très-rares. Le Roi de France en poſſède un ſeul qui repréſente la Vierge & l'Enfant-Jéſus. Les deux têtes ſont d'un caractère noble : les attitudes ont de l'élégance & de la ſimplicité, les plis des draperies tiennent de la roideur gothique, les couleurs ne ſont point aſſez rompues, & le nud a de la ſechereſſe. L'exécution eſt du plus grand fini.

Son triomphe de Jules-Céſar a été gravé par lui-même. Le Mautouan a gravé, d'après ce peintre, un Apollon tenant une lyre.

(4) Barthélémi de Saint-Marc, ou *Fra Bartholomeo*, de l'école Florentine, naquit dans le territoire de Savignano, à dix mille de Florence, en 1469. Il apprit de Coſimo Roſelli les principes de ſon art; mais il ſe forma ſurtout par la vue des ouvrages de Vinci, dont il fit une étude particulière. Des Madonnes qu'il peignit avec beaucoup de grace, commencèrent ſa réputation, qu'il conſomma par une freſque repréſentant le jugement dernier.

Son ame douce & tendre le portoit à la piété; ſon intime liaiſon avec le fameux Dominicain Savonarole, le rendit ſcrupuleux. Frappé des déclamations de ce prédicateur rigoriſte, il profita d'un jour de carnaval où la jeuneſſe de Florence danſoit autour des feux de joie qu'elle avoit allumés dans la place publique, pour y apporter tous les tableaux, tous les deſſins qu'il poſſédoit & qui offroient quelques nudités, & les faire dévorer par les flammes. Son exemple fut imité par les ardens ſectateurs de Savonarole, & ce jour vit ſacrifier à des ſcrupules religieux un grand nombre de chefs-d'œuvre.

Mais Savonarole, chef du parti populaire de Florence, fut accuſé de rébellion par les Grands, & comme il connoit contre les vices des prêtres & les excès d'Alexandre VI, il fut accuſé d'héréſie par le Clergé. Barthélémi étoit au couvent des Dominicains, lorſqu'on vint arrêter ſon ami; il vit ou entendit le combat que les moines ſoutinrent contre les archers, & ſaiſi de frayeur, il fit vœu d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique, s'il échappoit à ce danger. Il prit l'habit en 1500, à l'âge de trente-un ans, & paſſa quatre années ſans s'occuper de ſon art, que pour faire les portraits de quelques Jacobins. Un voyage que Raphaël fit à Florence le rendit enfin à la peinture. L'artiſte romain lui enſeigna les ré-

(*) Quelques auteurs l'ont fait naître à Mantoue : nous croyons qu'ils ſe ſont trompés; mais nous avons ſuivi leur erreur dans l'article Gravure.

Digitized by Google

gles de la perſpective, & Fra Bartolomeo donna en échange à Raphaël de ſavantes leçons ſur l'art de drapper & d'employer les couleurs.

Il avoit trop de douceur pour n'être pas timide & modeſte. Etant allé à Rome, il fut tellement frappé du mérite de Raphaël & de Michel-Ange, qu'il n'oſa entreprendre que deux tableaux d'une ſeule figure; l'un devoit repréſenter Saint-Paul, & l'autre Saint-Pierre; mais trop peu ſatisfait de lui-même, il laiſſa le dernier imparfait.

De retour à Florence & loin de ſes émules, il reprit courage, & entreprit, pour différentes maiſons de ſon ordre, des tableaux qui firent connoître que la vue de Rome avoit aggrandi ſa manière. Pour ſes figures drappées, on le comparoit à Raphaël; pour ſes figures nues, on ne le comparoit qu'à lui même. Il fit un Saint Sebaſtien dont les formes étoient ſi belles, & les chairs ſi délicates, que les religieux crurent devoir le retirer de leur égliſe parce qu'il faiſoit ſur les ſens de quelques femmes de trop vives impreſſions.

Fra Bartolomeo ne ſe permettoit de rien peindre ſans conſulter la nature, & ne traçoit jamais aucune figure ſur le paneau ou ſur la toile ſans avoir fait auparavant des cartons bien arrêtés pour les formes, les lumières & les ombres, ſeule manière peut-être d'atteindre à la grande perfection. Bien aſſuré des formes par ce premier travail, il pouvoit ſans diſtraction s'occuper de la couleur & des opérations du pinceau. Nos moins habiles peintres mépriſeroient aujourd'hui cette pratique qu'ils appelleroient timide; ce fut en général celle des plus grands maîtres; & il vaut mieux ſans doute employer de timides précautions pour faire d'excellens ouvrages, que de faire hardiment des ouvrages médiocres.

On doit au Bartolomeo l'invention du mannequin à reſſort dont il ſe ſervoit pour étudier & peindre les drapperies. Il découvrit le premier que ſur une partie ſaillante, il ne doit y avoir ni plis fortement reſſentis, ni aucune ombre qui ſemble la couper: il trouva le premier, la bonne manière de drapper & de faire ſentir le nud que couvre l'étoffe, & Mengs croit que ce fut lui qui apprit cet art à Raphaël. Il peignoit d'une belle fonte, ſa couleur étoit vigoureuſe, ſon deſſin étoit ſavant & pur, ſes attitudes avoient de la grace & de l'élégance. Si ſa carrière eût été plus longue, ſi ſes talens n'euſſent pas été gênés par les régles & les convenances monaſtiques, aucun peintre ne l'auroit peut-être ſurpaſſé. Il mourut à Florence en 1517 à l'âge de 48 ans.

Comme il n'a guere travaillé que pour des égliſes de Dominicains, ſes tableaux ſont peu répandus. Le ſeul qui ſe trouve au cabinet du Roi repréſente une annonciation. On y voit huit figures, dont une qui repréſente une Sainte & qui eſt placée ſur le devant, eſt tout-à-fait dans la manière de Raphaël. Ces figures ſont petites, & le tableau entier n'a que 2 pieds 11 pouces de haut, ſur 2 pieds 4 pouces de large.

Ch. Simonneau a gravé d'après ce peintre une Vierge écoutant un concert d'Anges.

(5) Albert Durer. Voyez l'article Ecole ſous l'école Allemande.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1464 mort en 1564. Voyez ſous l'école Vénitienne, article Ecole, ce qui concerne cet artiſte. Quoi qu'il ait dit, ou qu'on lui ait fait dire que la peinture en huile ne convenoit qu'à des femmes, il eſt vrai cependant qu'il a fait un aſſez grand nombre d'ouvrages en ce genre. On rapporte même qu'il n'avoit encore aucune pratique de la freſque quand Jules II. lui ordonna de peindre la voute de la chapelle Sixtine: c'étoit le Bramante, ſon ennemi, qui pour le faire échouer, avoit conſeillé au Pape de le charger de cet ouvrage. Michel-Ange fit venir de Florence pluſieurs peintres qu'il crut capables d'opérer d'après ſes cartons; mais il fut obligé de faire abattre ce qu'ils avoient commencé, & de ſe charger ſeul de ſon travail, qu'il finit en vingt mois. Ce grand ouvrage conſiſte en neuf ſujets de l'ancien teſtament; & plus bas ſont des figures de Prophètes & de Sybilles qui n'étonnerent pas moins par la fierté du deſſin & des attitudes que par leur peu de convenance avec la ſainteté du lieu. Daniel de Volterre fut chargé dans la ſuite de couvrir quelques unes de ces figures. Ce fut pour l'autel de cette même chapelle que, ſous le pontificat de Paul III, le même artiſte peignit ſon fameux tableau du jugement dernier.

Suivant M. Reynolds, après les productions de Raphaël, ce ſont celles de Michel-Ange que les peintres doivent étudier: ſuivant M. Cochin, Michel-Ange, comme peintre, n'eſt pas pour les peintres l'objet d'une étude fort utile. » Ce » n'eſt pas, ajoute cet artiſte, qu'il ne ſoit » très ſavant, & qu'on n'en puiſſe tirer parti par » un grand de manière, & pour ces figures » fictives d'Hercule & de Géans qu'on eſt quelquefois dans le cas de repréſenter: mais cette » manière eſt ſi outrée & chargée avec tant » d'excès, que ceux qui l'étudieroient trop, » courroient le riſque de tomber dans un goût » tout-à-fait barbare. » Mengs ne penſoit pas autrement à cet égard; & quoiqu'autre fois on ait fait un mérite à Raphaël d'avoir cherché à ſe rapprocher du caractère de Michel-Ange, on a changé de ſentiment dans la ſuite, & les ouvrages de Raphael qu'on eſtime le plus, ſont

Digitized by Google

ceux où il s'eſt abandonné à ſon propre génie & à la douceur de ſon tempérament. Il eſt très probable que c'eſt l'influence des Florentins qui a dicté les éloges accordés à Raphaël lorſqu'il s'eſt efforcé de n'être plus lui-même.

De deux tableaux du cabinet du Roi qui portent le nom de Michel-Auge, l'un repréſentant David qui terraſſe Goliath eſt de Daniel de Volterre; l'autre repréſentant la Vierge, l'enfant Jeſus & Saint Joſeph, eſt regardé comme douteux, & ſemble peu digne du maître auquel il eſt attribué.

La fameuſe Léda qui fut placée à Fontainebleau étoit certainement un ouvrage de Michel-Ange. Un ſcrupule barbare a fait bruler ce tableau dont le ſujet étoit trop librement traité. Il auroit ſuffi de ne le pas laiſſer expoſé indifféremment à tous les regards.

On voit de Michel-Ange au palais-royal, une deſcente de croix, un Chriſt au jardin des olives, Ganymede enlevé par un aigle, & une ſainte famille. Tous ces tableaux ſont petits.

La Léda de Michel-Ange a été gravée en 1546 par Æneus Viccus. Un de ſes cartons de Florence l'a été par M. Antoine; on appelle cette eſtampe, les *grimpeurs*. Son jugement dernier a été gravé pluſieurs fois.

(7) TIZIANO VECELLI, *le Titien*, né en 1477, mort en 1576. Voyez ce qui le concerne ſous l'école Vénitienne, article ECOLE. Il fut ſucceſſivement élève des deux frères Gentil & Jean Beilin, que l'on peut regarder comme les Patriarches de l'école de Veniſe. Il fit ſous eux aſſez de progrès pour les égaler bientôt, mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgion qui s'étoit fait une meilleure manière, il en reconnut le mérite, eut peu de peine à l'imiter, & fit des ouvrages qui furent attribués à ſon émule.

On remarque, dès la naiſſance de l'école Vénitienne, un procédé qui devoit donner aux peintres de cette école plus d'exécution, plus de pratique de la main, & même plus de couleur qu'à ceux des écoles Romaine & Florentine; mais qui devoit nuire à la grande correction & à la pureté des formes. Ce procédé des Vénitiens conſiſtoit à peindre ſur la toile ou ſur le paneau, ſans avoir préparé leur travail par aucun deſſin; au lieu que les peintres de Rome & de Florence ne peignoient aucune figure ſans en avoir fait des études deſſinées, & ſans en avoir arrêté ſur des cartons les formes & la terminaiſon des ombres & des lumières. Le Titien ſuivit la pratique de ſon pays qu'ont malheureuſement adoptée des écoles moins coloriſtes.

Ce fut ſur tout par des portraits qu'il commença ſa réputation & dans ce genre elle a été affermie par le temps. Il fit celui de notre Roi François I. lorſque ce prince étoit en Italie. Il fut mandé à Bologne par Charles Quint pour peindre cet Empereur. Le Pape Paul III. qu'il avoit déjà peint à Ferrare, l'appella à Rome pour le peindre une ſeconde fois. Ce dernier ouvrage eſt du genre des portraits qu'on appelle hiſtoriés: Le pontife y eſt repréſenté aſſis, s'entretenant avec le duc Octave & le cardinal Farneſe. Ce fut pendant ſon ſéjour à Rome que le Titien fit ſon fameux tableau de Danaë, & c'eſt à l'occaſion de cet ouvrage, que Michel-Ange avoua qu'on ne pouvoit mieux colorer que les Venitiens, mais qu'il étoit fâcheux qu'ils deſſinaſſent ſi mal. Paul III. voulut donner au fils du Titien l'Evêché de Céneda; mais le père eut la modeſtie de ne pas croire ſon fils capable de remplir cette dignité.

Il fut encore chargé deux fois de faire le portrait de Charles Quint qui le fit chevalier de l'ordre de Saint Jacques. Le peintre travaillant un jour en préſence de l'Empereur, laiſſa tomber un de ſes pinceaux que le prince ramaſſa; & comme l'artiſte ſe proſternoit en prononçant quelques mots d'excuſe: » le Titien » merite bien, lui dit Charles, d'être ſervi » par Céſar ». Ce prince voulut que le portrait du Titien fut placé dans une eſpèce de friſe, avec ceux de pluſieurs illuſtres perſonnages de la maiſon d'Autriche.

Ce peintre paſſa pluſieurs années en Allemagne. Il fit à Inſpruch, ſur une même toile, les portraits de Ferdinand Roi des Romains, de la Reine épouſe de ce prince & de ſept de leurs filles. Il reçut à Veniſe la viſite de Henri III. & le pria d'accepter quelques uns de ſes tableaux qui ſembloient lui plaire. Le monarque accepta le préſent du peintre, mais il ne ſe laiſſa pas vaincre en généroſité.

En conſidérant ſeulement le Titien comme peintre, c'eſt-à-dire en n'ayant égard qu'à la couleur & au maniment du pinceau, il mérite ſans reſtriction les plus grands éloges. Comme deſſinateur, il mérite ſouvent des reproches. Comme peintre d'hiſtoire, on l'accuſe des plus choquans anachroniſmes; on ne lui pardonne pas de n'avoir point été aſſez ſcrupuleux dans le choix des formes, aſſez grand, aſſez noble dans ſes expreſſions, aſſez poëte dans ſes conceptions.

Il n'a pas été ſurpaſſé dans la peinture du payſage. « Ses ſites, dit de Piles, ſont compoſés » de peu d'objets, mais bien choiſis; les formes » de ſes arbres bien variées, leurs touches » légères, moëleuſes, & ſans manière; mais » ce qu'il a obſervé aſſez régulièrement, eſt » de faire voir dans ſes payſages quelqu'effet » extraordinaire de la nature, lequel fait une » ſenſation piquante, & remue le cœur par ſa » ſingularité & par ſa vérité ».

Digitized by Google

Le Titien jouiſſoit de la plus haute conſidération dans ſa patrie, & uſoit noblement de la fortune qu'il avoit acquiſe par ſes ouvrages. Les grands ſe faiſoient un honneur de venir partager ſa table; elle étoit ſplendide, & il la rendoit agréable par les charmes de ſon eſprit. Il avoit une grande douceur de caractère, & ne parloit qu'avec la plus grande modération de ſes rivaux ou de ceux qui croyoient l'être. A l'âge de 99 ans, il conſervoit encore la vivacité de la jeuneſſe, & les ſaillies d'une imagination brillante. Il ſembloit être encore éloigné de la fin de ſa carrière, lorſqu'il fut attaqué de la peſte. On lui fit de magnifiques obſeques, quoique l'uſage ne permît pas d'enterrer publiquement ceux qui périſſent de cette affreuſe maladie.

Il finiſſoit ſes tableaux avec le plus grand ſoin; mais en les terminant, il cachoit par des touches hardies le travail qu'ils lui avoient couté: il quitta dans la ſuite cette manière pour en prendre une plus expéditive, plus heurtée, & qui ne produiſoit ſon effet que de loin.

Quand ſa vue ſe fut affoiblie par l'âge, il eut le foible des vieillards; celui de ſe croire capable de faire mieux que dans ſa jeuneſſe. S'il lui tomboit entre les mains quelques uns de ſes anciens tableaux, il entreprenoit de les retoucher & les gâtoit. Il a détruit ainſi quelques uns de ſes anciens chef-d'œuvres. Ses élèves prirent le parti de le tromper pour ſauver ſa gloire: ils mêloient dans ſes couleurs de l'huile d'olive qui ne ſèche pas, & quand leur maître croyoit avoir fini ſon travail, ils nétoyoient & enlevoient tout ce qu'il venoit de faire.

On ne doit pas imiter ſans diſcrétion ce grand peintre dans cette lumière univerſelle qu'il ſe plaiſoit quelquefois à répandre ſur les corps de femmes, ſans preſque laiſſer aucune ombre qui les fit tourner. Souvent dans ſes tableaux compoſés du plus grand nombre de figures, toutes les têtes ſont belles de caractère, d'expreſſion & de couleur; mais cette beauté ne s'élève pas juſqu'à l'idéal. Si ſon deſſin n'eſt pas toujours correct, il a dumoins de la grandeur & offre ordinairement de la vérité & une aimable molleſſe de chair. Il a peint quelquefois à freſque, & dans ce genre, ſa couleur eſt excellente & preſqu'auſſi vigoureuſe qu'à l'huile. Le maniment du pinceau eſt facile, haché de petites hachures & plein d'art & de goût.

Entre ſes chefs-d'œuvre, on paroît s'accorder à préférer le tableau de Saint-Pierre, martyr, qui eſt à Veniſe, dans l'égliſe des Dominicains de *ſan Giovanni e Paolo.* » Il eſt noirci » en beaucoup d'endroits, dit M. Cochin, & » par conſéquent déſaccordé: d'ailleurs il eſt » admirablement bien compoſé, de peu de fi» gures pleines d'actions, deſſinées de grand » caractère & avec une belle fineſſe de contour » & de détail. Le pinceau en eſt beau & bien » fondu. La couleur eſt en général fort belle: » cependant ſoit que ce ſoit l'effet du temps, » ou qu'en effet il ait été peint ainſi, les chairs » d'hommes ſemblent un peu trop rouges; à » moins qu'on ne veuille croire qu'il ait voulu » par là exprimer la colère de celui qui frappe » le ſaint, & de la frayeur dans les autres; » mais ces paſſions ſemblent ne devoir être exprimées que dans les têtes, car les autres » membres ne changent pas de couleur à ce » degré. Il y a en haut quelques enfans admirables pour le deſſin, mais ſur tout pour » la beauté & la vérité de la couleur. Le fond » eſt un payſage bien largement touché, d'un » beau choix & qui ſe groupe bien avec les » figures. Il eſt fort noirci; mais on en voit » encore le *faire*, qui eſt d'un grand goût & » d'une belle facilité ».

Quelque ſoit la réputation de Rubens pour la couleur, on n'héſite pas à trouver le Titien encore plus vrai, plus admirable, plus magique dans cette partie. Les beaux ouvrages de ſon meilleur temps ſont du plus beau pinceau & du plus parfait coloris. A ces qualités ſi eſtimables, il en joint un autre fort rare chez les coloriſtes; la vérité, la juſteſſe & le caractère du deſſin. Il a ſur tout excellé dans l'imitation des femmes & des enfans.

Ses diſpoſitions ne témoignent pas beaucoup de feu; mais on y remarque l'intelligence de donner aux figures des attitudes qui, ſimples & naturelles, laiſſent voir de belles parties. Ses têtes offrent une fidelle imitation de la nature, mais elles ne ſe font pas remarquer par la vivacité de l'expreſſion. Souvent il a mal diſpoſé les plis de ſes draperies; mais il a ſu parfaitement imiter de belles étoffes.

Le Roi poſſède vingt-un tableaux du Titien, entre leſquels on compte ſept portraits. Nous nous contenterons d'indiquer ici deux tableaux; le Chriſt porté au ſépulcre & les Pélerins d'Emmaüs.

Le premier, au jugement d'un artiſte, eſt un des plus beaux qu'ait produit le pinceau du Titien: il ſe diſtingue par la compoſition, la vérité des couleurs locales, la belle touche & la grande manière. On ſent dans le corps du Chriſt l'affaiſſement & la peſanteur des membres qui n'ont plus de ſoutien.

On admire dans le ſecond la beauté du coloris & la conduite des lumières. On croit que le Pélerin qui eſt à droite du Sauveur repréſente Charles Quint; le Page, Philippe II. & l'autre Pélerin, le Cardinal Ximenes.

Le beau tableau de Jupiter & Antiope, après avoir échappé deux fois aux flammes & avoir été un peu endommagé par le feu, tomba entre les mains d'un peintre ignorant qui le gâta encore

Digitized by Google

plus en voulant le nétoyer. Il a été rétabli par Antoine Coypel.

Le tableau des Pélerins d'Emmaüs a été gravé par Ant. Maſſon. Cette eſtampe célèbre eſt connue dans le commerce ſous le nom d'eſtampe à la nape. Une Vierge avec l'enfant Jéſus a été gravée par Corn. Bloemaert; Saint Jérome, par Corn. Cort; la Danse & la Vénus de Florence par M. Strange. Van-Dyck a gravé lui-même le portrait du Titien avec ſa maîtreſſe.

(8) Georges Barbarelli, dit le *Giorgione*, de l'école Florentine, naquit au bourg de Caſtel-Franco, dans la Marche Treviſane en 1478. Un peu plus jeune que le Titien, & placé comme lui chez les Bellini, il fit plus vîte des progrès, devint un modèle pour ce grand peintre, & eſt même compté au nombre de ſes maîtres, quoiqu'il ne fût en effet que ſon condiſciple & ſon ami. Ce qui lui procura des ſuccès plus rapides, c'eſt que non content de recevoir des leçons des Bellini, il étudia profondément les ouvrages de Léonard de Vinci. Ce fut dans les tableaux de ce maître, qu'il apprit l'art de noyer les teintes les unes dans les autres, de donner plus de relief aux figures, de bien ménager les jours & les ombres, d'accorder enſemble par des paſſages les plus fortes couleurs, & de leur conſerver cette vivacité & cette fraîcheur qui ſont le plus grand attrait de la peinture. Il eut la foibleſſe de ſe brouiller avec le Titien, quand il vit que celui-ci tiroit un grand parti de la vue de ſes ouvrages. Il donnoit un grand relief & une force admirable aux objets qu'il traitoit, ſa couleur étoit harmonieuſe, & ſon *faire* de la plus grande franchiſe. Il ſemble qu'on voye couler le ſang dans les chairs de ſes figures. Son travail étoit facile, & il le cachoit ſous une belle fonte de couleurs. A la force il joignoit la ſuavité, & ſe plaiſoit à employer dans les carnations des teintes tirant ſur le brun. Il avoit une ſcience bien utile aux peintres; celle de prévoir & de prévenir l'effet du temps ſur les couleurs. Sa manière de deſſiner étoit grande, mais incorrecte.

Le Giorgion a fait beaucoup de portraits; il excelloit dans la manière de les diſpoſer & de les ajuſter. On admire le tour & la molleſſe qu'il ſavoit donner aux cheveux. Il a fait peu de grands tableaux, ſi l'on excepte des freſques peintes en dehors des édifices, & qui ont été détruites par le temps. Ce peintre joignoit à l'art dont il faiſoit profeſſion, d'autres talens agréables; il chantoit bien, & jouoit de pluſieurs inſtrumens: mais ces diſtractions ne nuiſoient point à ſes études pittoreſques. Il eût fait, ſans doute, encore de nouveaux progrès, ſi la mort ne l'avoit pas arrêté à la fleur de l'âge. Il mourut à Veniſe en 1511, âgé de trente-trois ans.

Le Roi poſſede ſept tableaux de ce maître. On diſtingue entr'eux la Vierge tenant l'Enfant-Jéſus, d'une grande force de couleur & bien conſervé: le portrait de Gaſton de Foix, ouvrage dont l'idée eſt ſingulière; Gaſton eſt aſſis dans un appartement rempli de glaces qui toutes réfléchiſſent ſon portrait: un concert champêtre, dans lequel on trouve la force & le ſuave, la fierté du pinceau, la facilité du travail, & beaucoup d'intelligence par l'accord du tout enſemble.

Entre les eſtampes faites d'après ce maître, nous nous contenterons de citer le portrait du Dante par Vorſterman, un buſte de Saint-Marc l'évangéliſte, par le même, l'innocence de la vie paſtorale, par Nic. Dupuis.

(9) Raphael Sanzio. Voyez ſous l'école romaine ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole. Il avoit acquis, ſous le Pérugin, toute l'habileté qu'il pouvoit puiſer dans cette école, & les tableaux qu'il fit à Sienne & à Pérouſe paſſèrent pour des ouvrages de ce maître: mais il entendit parler des cartons de Léonard & de Michel-Ange, & courut auſſitôt à Florence. Ce fut-là qu'il changea ſa manière, en voyant les ouvrages de ces deux peintres, & ceux de Fra-Bartolomeo. Rappellé dans ſa patrie par la mort de ſes parens, il n'eut pas plutôt arrangé ſes affaires de famille, qu'il retourna étudier encore les ouvrages de Léonard. Tant de zèle devoit faire prévoir ce que ſeroit bientôt cet artiſte.

Appellé à Rome par le Bramante, ſon oncle, fameux architecte, & préſenté au Pape Jules II, il fut dès-lors employé à décorer le Vatican de ſes ouvrages. Le premier de ſes tableaux fut celui de la Théologie; il n'avoit pas encore fait de ſi grand ouvrage, & l'on y reconnut encore quelque choſe de la ſéchereſſe qu'il avoit contractée chez le Pérugin. C'eſt du moins le jugement que l'on porte de cet ouvrage, quand on le compare à ceux qui dans la ſuite ſortirent du même pinceau: mais dans le temps, il fut trouvé ſi parfait, que le pape fit détruire toutes les autres peintures du Vatican pour les faire remplacer par des tableaux de Raphaël. Le peintre ſe montra bien digne de cette confiance, quand, pour ſecond eſſai, il fit l'un de ſes chefs-d'œuvre les plus célèbres; l'école d'Athènes.

Eſt-il vrai qu'il dût de nouveaux progrès à l'infidélité du Bramante, qui l'introduiſit ſecrettement dans la chapelle Sixtine que peignoit Michel-Ange? Ce conte n'a-t-il pas été imaginé par la jalouſie malignité des Florentins? Raphaël connoiſſoit déjà la manière de Michel-Ange, puiſqu'il avoit été l'étudier à Flo-

Digitized by Google

rence. Ce qui eſt plus vraiſemblable, c'eſt qu'entendant les envieux lui oppoſer ſans ceſſe cette manière, il voulut prouver qu'il n'étoit pas incapable de l'imiter. C'étoit donner dans le piège que lui tendoient ſes ennemis : il ne pouvoit jamais être plus grand, plus admirable, qu'en continuant d'être lui-même. Son incendie del Borgo, & les autres tableaux qu'il fit dans la manière du peintre Florentin, ſont de beaux ouvrages ſans doute ; mais ils ne doivent pas être comptés au nombre des beaux ouvrages de Raphaël. Leur caractère exagéré les rend indignes de ce maître. Raphaël reconnut bientôt ſon erreur, & ne ſuivit plus que l'heureuſe impulſion de ſon naturel.

François I, le reſtaurateur des lettres en France, & le protecteur des arts, voulut avoir un ouvrage de ce grand maître, & lui demanda un Saint-Michel, que le peintre fit bientôt ſuivre d'une ſainte famille qu'il offrit au Roi comme un préſent. Le monarque voulut l'attirer dans ſes états, mais l'artiſte fut retenu à Rome par la faveur de Léon X.

Raphaël, comme la plupart des peintres de ſon temps, ne ſe contentoit pas de manier le pinceau : il modela un bas-relief & deux figures, dont l'une repréſente Elie & l'autre Jonas. Ces morceaux ont été ſculptés en marbre, & ſe voyent dans l'égliſe de la *Madonna del Popolo*. Il exerça auſſi l'architecture, & ce fut ſur ſes deſſins que furent élevés le palais Pandolfini à Florence, & les appartemens de la *Villa Chigi*. Il fut chargé de la reconſtruction de la Baſilique de St. Pierre.

Il deſtinoit à François I. le fameux tableau de la tranſfiguration, auquel la mort ne lui permit pas de mettre la dernière main, & qui ſe voit à Rome à *ſan-Pietro in Montorio*. Il paſſe pour le chef-d'œuvre de Raphaël, quoiqu'on ne puiſſe fermer les yeux ſur les défauts de la compoſition.

On lit dans les œuvres de M. Falconet, que cette peinture fut deſcendue, ces années dernières, pour être exécutée en moſaïque, & qu'on vit avec ſurpriſe que pluſieurs figures de ce chef-d'œuvre, qu'on n'avoit vu depuis long-temps que dans l'endroit obſcur où il étoit placé, étoient indignes du maître, qu'on ne les crut plus de la main de Raphaël dès qu'on les vit de près & que des ordres ſupérieurs défendirent de révéler le ſecret.

Des Artiſtes qui ont vu de fort près ce tableau & qui en ont même copié des parties, m'ont aſſuré qu'il eſt très-bien peint & d'une bonne couleur, quoiqu'à d'autres égards ils ne le regardent par comme le meilleur ouvrage de Raphaël. Ils celebrent ſurtout, pour l'art du pinceau, la figure de femme qui eſt ſur le devant. Ils étoient à Rome dans le temps où devoit être arrivé le fait raconté par M. Falconet, & ils n'en ont aucune connoiſſance. On a peut-être trompé ce habile artiſte, que d'ailleurs on ne peut combattre dans la critique qu'il fait de la compoſition de ce tableau. Il eſt certain que l'action eſt double ; il eſt certain qu'il offre deux tableaux en un ſeul ; il eſt certain que le tableau ſupérieur eſt froid & ſymmétrique ; mais quel défaut n'eſt pas capable de racheter la beauté du tableau inférieur !

S'il eſt vrai qu'on ait formé le projet d'exécuter la tranſfiguration en moſaïque, on connoiſſoit d'avance les défauts de la compoſition ; on ſavoit d'avance que cet ouvrage n'étoit pas entièrement terminé. Si, en le voyant de près, on a remarqué quelque figure ébauchée par un élève d'après les deſſins du maître, que Raphaël n'avoit pas eu le temps de retoucher ; ce n'étoit pas une raiſon pour abandonner le projet, puiſque la manœuvre différente de la moſaïque auroit en partie effacé ce défaut qui ſeroit devenu entièrement inſenſible par la hauteur à laquelle cette moſaïque devoit être placée. Enfin les juges qui proſcrivirent alors le tableau avoient-ils des connoiſſances ſupérieures à celle de tant d'Artiſtes qui ſe ſont fait hiſſer dans l'égliſe où il eſt placé pour l'étudier de près ?

Le jugement que Mengs a porté ſur quelques parties de ce tableau ne ſera pas ici déplacé. » Le coloris en eſt très beau, dit-il, » dans quelques parties, mais non pas dans » toutes ; les hommes en ſont mieux colorés » que les femmes. Je crois même qu'il y a des » figures qui ne ſont pas de Raphaël ; par » exemple, le démoniaque & tout ce groupe » où l'on reconnoit le pinceau timide de Jules-» Romain. Les têtes des apôtres du côté oppoſé ont été toutes retouchées par Raphaël, » & l'on y reconnoît la touche hardie & » vigoureuſe du maître ; cependant il y règne » une égalité de tons qui rend les chairs » dures & ſèches. Raphaël avoit pour règle » générale d'épargner les couleurs jaunes & » rouges. Il entendoit aſſez bien les effets » que les ténèbres font ſur les couleurs » qu'elles détruiſent & rendent griſâtre & » noirâtre ; mais il négligeoit les reflets, & » ne ſe ſervoit que de clairs & d'obſcurs dont » il compoſoit les demi-teintes, ce qui leur » donnoit un œil griſâtre & enfumé. Comme » les peaux fines ſont plus ſujettes à la va-» riété des teintes que celles qui ſont graſſes » & épaiſſes, celles de Raphaël, qui man-» quent de cette variété des reflets, ſont rudes » & mattes.

» En étudiant Raphaël, dit M. Cochin, » vous appercevrez une choſe qui pourra vous » ſurprendre, & qui fait bien l'éloge de ce » grand homme : quelqu'attention que vous

» apportiez

Digitized by Google

» apportiez à le copier avec exactitude, vous » ne pourrez jamais arriver à le rendre avec » une justesse parfaite. Vous sentirez toujours » que vous n'avez pas véritablement saisi le » simple & le noble de ses contours & de » ses formes, & que vous êtes resté au deſ- » sous. Il eſt l'égal de la nature à cet égard, » on n'eſt ſatisfait de ce qu'on a copié d'après » elle & d'après lui, que lorſque l'original » eſt abſent.

» On peut n'étudier ce peintre qu'avec le » crayon ; ſa couleur & ſa manière de peindre » n'ont rien de fort inſtructif.... Je vous » exhorte à deſſiner avec grand ſoin les belles » têtes des Anges de l'Héliodore battu de » verges.... L'école d'Athenes, la diſpute » du Saint-Sacrement, & quantité d'autres » morceaux vous préſenteront un grand nom- » bre de belles têtes : il faut toujours pré- » férer celles qui ont de la nobleſſe & de » la grace, à celles qui n'offrent que des ex- » preſſions violentes.... Il y a de belles » têtes dans la bataille de Conſtantin ; mais » à quoi ſert, comme font pluſieurs, de deſ- » ſiner des études de têtes de chevaux de ce » tableau ? N'eſt-il pas viſible qu'elles ſont » maniérées, & qu'elles ne reſſemblent pas » véritablement à cet animal ? On apprendroit » beaucoup plus en employant ce même temps » à deſſiner une tête de cheval d'après na- » ture.

» D'autres étudians ſe ſont occupés, pendant » des intervalles de temps conſidérables, à » deſſiner, grand comme le tableau, d'après » Raphaël, des groupes entiers avec les dra- » peries. Cette étude eſt ſans doute bonne à » quelques égards ;.... Mais il n'y faut pas » ſacrifier trop de temps. De ſi grands deſſins » en conſomment beaucoup, dont la plus grande » partie ſe paſſe à ne faire que manier le » crayon.... Ce qu'il ne faut pas négliger, » c'eſt de prendre des croquis ſaiſis avec eſ- » prit, de la ſoupleſſe & de la grace de ſes » figures, auſſi bien que de ſes draperies. » On peut s'en rapporter aux eſtampes gravées » d'après ce maître ſur la compoſition générale » de ſes tableaux ; mais il en faut deſſiner » ſoi-même rapidement l'enſemble, l'eſprit & » le beau jet de draperies, afin que ces choſes » reſtent pour jamais dans la mémoire, & nous » ſervent d'inſpiration. Il faudra même étudier » par des deſſins finis, mais d'une grandeur » médiocre, quelques unes de ſes figures » drapées, telle que certain vieillard qui eſt » au bas du tableau de la transfiguration. Ce » maître exécutoit ſes draperies, & formoit ſes » plis d'une manière rendue, qui eſt admira- » ble & excellente à imiter.

Quoique depuis Raphaël on ait peint d'une manière plus moëleuſe, & qu'on ait mis dans le faire plus de ce que les modernes appellent du goût, on ne peut nier que Raphaël peignoit bien, avec beaucoup de propreté & un très grand fini. On doit même avouer que, dans ſes derniers temps, il ſe formoit un bon genre de couleur. Il deſſinoit pluſieurs fois, pour une même figure, des extrémités & des morceaux de draperies.

Il n'eſt point d'Artiſtes, il n'eſt point d'ouvrages ſans défauts ; mais Raphaël excelloit dans les grandes parties de l'art ; & le Carrache, excellent juge, a prononcé qu'il n'avoit que les plus petits défauts.

Entre les tableaux de ce maître qui ſont au cabinet du Roi, on doit diſtinguer, 1° le ſilence de la Vierge : la tête qui eſt de la plus grande beauté, reſpire en même temps la nobleſſe & la douceur, 2° La ſainte famille, qui offre d'autant plus de beautés, qu'on la conſidére avec plus d'attention, 3° le ſaint Michel victorieux du démon, tableau de la plus haute poéſie, & de la plus grande élégance de deſſin. La tête de Saint-Michel, vraiment angélique, douce & terrible à la fois, eſt de la plus ſublime expreſſion. 4°. Le portrait de Jeanne d'Arragon Reine de Sicile, dont la tête ſeule eſt de la main de Raphael, & cette tête eſt d'une bellecouleur.

Entre les eſtampes gravées d'après Raphaël par Marc-Antoine, la plus célébre eſt le maſſacre des Innocens. Embarraſſé par le trop grand nombre de pièces, je ne citerai d'ailleurs ici que la ſainte amille du cabinet du Roi gravée par Edelinck, le ſaint Michel du même cabinet par Rouſſelet, la transfiguration & les cartons d'Hamptoncourt par Dorigny. On grave à préſent les tableaux du Vatican, dont il a déja paru pluſieurs beaux morceaux.

(10) JEAN-ANTOINE REGILLO, dit le *Pordenon*, de l'école Vénitienne, naquit au bourg de Pordenone dans le Frioul, en 1484 : ſon véritable nom étoit Licinio, mais il le changea en celui de Regillo, lorſque l'Empereur l'eut fait chevalier. Il reçut à Udine les premiers principes de ſon art ; & dut ſes progrès à la liaiſon qu'il forma à Veniſe avec le Giorgion. Il ne tarda pas à exciter l'envie du Titien, & dans la crainte de recevoir quelqu'inſulte de ce rival, il ne quittoit pas même l'épée pour travailler. Sa réputation ne s'arrêta pas à Veniſe & à Mantoue qu'il enrichiſſoit de ſes tableaux ; elle alla juſqu'en Allemagne où il fut mandé par l'Empereur Charles-Quint. La façade d'une maiſon de Veniſe qu'il décora d'une freſque, fit tant de bruit que Michel-Ange entreprit le voyage de cette ville pour voir cet ouvrage, & il avoua que les éloges qu'on en avoit faits n'étoient point exagérés. Le Pordenon réuſſiſſoit également à freſque & à l'huile,

Digitized by Google

& joignoit un bon goût de deſſin au mérite de Giorgion pour la couleur. Son exécution étoit belle & facile, & ce talent lui eſt commun avec tous les bons peintres de ſon pays. Comme le Gorgion, il donnoit beaucoup de force & de relief à ſes figures. Il mourut à Ferrare en 1540; on ſoupçonna qu'il avoit été empoiſonné par des perſonnes jalouſes de la faveur que le Duc lui accordoit.

Le Roi n'a que deux tableaux de ce maître; un Saint Pierre & un portrait. C'eſt aſſez pour reconnoître la fierté de ſa touche, le beau caractère de ſon deſſin, la force de ſa couleur, le moëlleux de ſon pinceau, & la beauté des effets qu'il ſavoit ménager.

A. Zucchi a gravé d'après ce maître pluſieurs tableaux repréſentant des Saints.

(11) Dominique Beccafumi, dit *Micarino*, de l'école Florentine, né dans un village voiſin de Sienne en 1484. Il eſt du nombre de ceux que leurs diſpoſitions pour les arts ont arrachés aux occupations ruſtiques. Fils d'un berger, il gardoit les moutons confiés à ſon père, & charmoit l'ennui de cette occupation en traçant des figures ſur le ſable. Ces premiers eſſais du jeune Beccafumi furent remarqués par un bourgeois de Sienne qui lui donna une retraite & le fit inſtruire dans les principes du deſſin.

Beccafumi copia d'abord les tableaux du Pérugin; il alla enſuite à Rome où il choiſit pour objets de ſes études les ouvrages de Michel-Ange & de Raphaël; de retour dans ſa patrie, il reçut les leçons d'un peintre aujourd'hui peu connu, qui ſe nommoit *Sodoma Davechelli*. Le prince Doria goûta ſes talens, le conduiſit à Gênes & lui fit faire pluſieurs tableaux. Cet artiſte avoit de la correction, de la facilité, un bon goût de compoſition, & une manière de draper qui tenoit de celle de Raphaël. Il peignoit bien en huile & en détrempe; mais ce qui contribua le plus à ſa réputation fut le pavé de la grande égliſe de Sienne, & c'eſt cet ouvrage qui nous a engagés à parler du Beccafumi.

Ce pavé eſt une eſpèce de moſaïque en clair-obſcur: deux ſortes de pierres y ont été employées: les unes blanches pour les lumières, les autres d'une couleur obſcure ou de demi-teinte pour les ombres. Mais comme ces deux teintes uniformes n'auroient pas ſuffi pour donner à l'ouvrage la force, l'union, le relief & la rondeur, on y traçoit des hachures profondes, qui étoient enſuite remplies de poix noire, ou d'une ſorte de maſtic dont cette poix faiſoit la baſe. Ce genre de travail, qui n'eſt plus en uſage, & qui tenoit beaucoup de la peinture *al ſgrafitto*, avoit été inventée en 1356 par un peintre de Sienne nommé Duccio; mais ce fut le Baccafumi qui lui donna toute la perfection qu'il étoit capable de recevoir. Cet artiſte induſtrieux a auſſi gravé en bois, au burin, en demi-teinte, à l'eau-forte en marbre, & jetté des ouvrages en bronze. Il eſt mort dans ſa patrie en 1549, à l'âge de ſoixante-cinq ans.

Il a gravé au burin le portrait du Pape Paul III; en bois, un Saint Jérôme enprieres, & en demi-teinte un Saint Pierre debout.

(12) Sebastien de Venise ou Fra Bastiano del Piombo, de l'école Vénitienne. On ignore le véritable nom de ce peintre; il dut ſon ſur-nom à l'office de Sceller dans la chancellerie que lui donna le Pape Clément VII en lui faiſant prendre l'habit religieux.

Cet artiſte naquit en 1485, s'occupa de la muſique dans ſa première jeuneſſe, prit enſuite des leçons de peinture ſous les Bellin, & quitta leur école pour entrer dans celle du Giorgion. Appellé à Rome par un riche banquier nommé Chigi, il peignit à freſque un Polyphème dans le palais de ce financier, où Raphaël avoit peint l'hiſtoire de Galatée.

Michel-Ange étoit jaloux de Raphaël; il crut pouvoir lui oppoſer un rival redoutable, s'il parvenoit à ſe lier avec Sébaſtien, & à guider, pour la partie du deſſin, ce peintre qui avoit pris dans l'école de Giorgion une couleur vigoureuſe & ſéduiſante. Sébaſtien qui avoit auſſi l'orgueil d'être jaloux de Raphaël, ſe laiſſa facilement attirer dans le parti de Michel-Ange, & dès lors ſes tableaux furent célébrés avec autant d'excès que d'affectation par ce grand artiſte. Michel-Ange ne ſe contenta pas de le louer; on croit qu'il traça lui-même de ſa main le Chriſt mort que peignit Sébaſtien, & que celui-ci n'eut que la peine de le colorer. On en dit autant d'une chapelle qu'il peignit à San Pétro in Montorio & qui acheva ſa réputation. Mais l'union de ces deux artiſtes n'étoit pas ſans inconvénient; le Vénitien gêné par le trait du Florentin qu'il devoit ſuivre, perdit cette liberté qui eſt néceſſaire aux coloriſtes, tomba dans une manière froide & lechée, & par ce défaut, devint peu propre à ſervir la jalouſie de Michel-Ange.

Il peignit encore, ſur le deſſin du même artiſte, une réſurrection du Lazare en concurrence avec Raphaël qui peignoit la tranſfiguration; mais il ne fit par ſa défaite qu'ajouter à la gloire du vainqueur. On ſe contenta de rendre juſtice au coloris du vaincu.

Michel-Ange, après la mort de Raphaël, n'eut plus les mêmes raiſons de ménager Sébaſtien; celui-ci eut l'imprudence de contrarier l'impatient Michel-Ange. Ils ſe brouillerent, & Sébaſtien, à qui ſon office du plomb procuroit une fortune honnête, quitta la peinture pour la poéſie.

Digitized by Google

Il avoit toujours été lent, irréſolu, pareſſeux, & avoit toujours eu beaucoup de peine à terminer un ouvrage. Le genre du portrait qui n'exige pas d'invention, étoit celui qui lui convenoit le mieux & dans lequel il eut les ſuccès les plus inconteſtables. Il avoit trouvé le ſecret de conſerver la vivacité à la peinture en huile ſur les murailles, en ſoutenant les couleurs par une compoſition de poix, de maſtic, & de chaux vive. Quoique ce ne fût point un artiſte ſans mérite, il ſeroit tombé dans l'oubli s'il n'avoit pas été l'inſtrument de l'envie d'un homme célebre. Il mourut à Rome en 1547, âgé de ſoixante & deux ans.

Hollar a gravé d'après le Frà Baſtiano le portrait de Vittoria Colonna.

(13) André Del Sarto, de l'école Florentine, né à Florence en 1488. ſon nom de famille étoit *Vannuchi*; celui de Sarto lui fut donné parce qu'il étoit fils d'un tailleur. Il dut moins ſes talens aux leçons des maîtres dont il fréquenta les écoles, qu'à l'étude qu'il fit des ouvrages de Léonard de Vinci & de Michel-Ange. Il chercha la grace du premier, & la douceur de ſon tempérament ſuffiſoit pour lui faire éviter l'exagération du ſecond. Sa modeſtie nuiſit à ſa fortune; il ſavoit faire de bons ouvrages, mais il ne ſavoit pas les bien faire payer. Le morceau qui décida ſurtout ſa réputation fut une ſainte famille qu'il peignit à freſque ſur une des portes du cloître des freres Servites de l'annonciade; on admiroit dans cette peinture le deſſin, la compoſition, la couleur, & l'artiſte qui avoit produit ce chef-d'œuvre, ne reçut pour recompenſe qu'un ſac de bled. Un voyage à Rome, & l'examen qu'il y fit des ouvrages de Raphaël & des antiques perfectionnerent ſon talent ſans am liorer ſa fortune.

C'étoit le temps où François I cherchoit à ſe procurer des tableaux des meilleurs peintres d'Italie. Un Chriſt mort qu'André fit pour ce Prince, reçut en France les éloges qu'il méritoit; André, miſérable dans ſa patrie, conçut le deſir de venir chercher une meilleure fortune auprès d'un ſouverain qui récompenſoit magnifiquement les arts. Ses deſirs furent ſatisfaits: il fut mandé en France, où il avoit ſoutenu par un ſecond ouvrage l'idée favorable qu'il avoit inſpirée. Défrayé de ſon voyage & de toutes ſes dépenſes pendant ſon ſéjour, logé, meublé, bien payé de ſes tableaux, encouragé par des gratifications, goûté du Prince, applaudi des courtiſans, admiré pour ſes talens pittoreſques, chéri pour les agrémens de ſa converſation, il pouvoit être heureux, s'il n'eût pas regretté ſon pays & ſon épouſe. Il prétexta des affaires domeſtiques qui exigeoient ſa préſence dans ſa patrie, promit d'être bientôt de retour, de ramener ſa femme avec lui, & de rompre tous les liens qui l'attachoient à la Toſcane. L'offre d'acheter pour le Roi en Italie des tableaux & des ſtatues, lui fit obtenir aiſément la permiſſion de s'abſenter, & le Prince lui confia une ſomme conſidérable pour payer les morceaux qu'il jugeroit dignes d'être envoyés en France. Mais rendu à ſes amis & à ſon épouſe, André oublia les ſoins de l'avenir, ſes engagemens, & même les dévoirs de la probité, & eut l'imprudence de dépenſer en fêtes & en plaiſirs, non-ſeulement les épargnes, mais l'argent même qu'il n'avoit reçu que pour en rendre compte. Il trouva dans la miſère la peine de ſa faute, & mourut de la peſte à Florence, en 1530, à l'âge de quarante-deux ans.

Quelques perſonnes ont penſé que ſi le Sarto avoit fait à Rome un plus long ſéjour, il auroit égalé les plus grands maîtres de l'art. Je croirois plutôt avec Félibien que ce peintre fut tout ce que lui permettoit d'être ſon caractère perſonnel. Il n'a pas mis dans ſes ouvrages toute l'élévation de Raphaël, parce que cette élévation n'étoit pas dans ſon ame; il n'a pas mis dans ſes expreſſions la même variété, parce qu'il n'avoit pas l'exquiſe ſenſibilité de ce grand peintre; il lui eſt inférieur dans les conceptions, parce qu'il n'avoit pas le même génie. La nature a preſcrit aux hommes qui cultivent les lettres & les arts, des limites qu'il ne leur eſt pas donné de franchir.

André avoit une bonne couleur, quoiqu'on lui reproche quelquefois une teinte générale trop rouge, quelquefois des demi-teintes d'un gris verdâtre ou noirâtre. Il peignoit d'un pinceau très-moëlleux, & cette qualité d'exécution étoit rare de ſon temps, parce qu'on étoit encore peu éloigné de l'époque où l'on avoit abandonné la ſechereſſe gothique. Son deſſin avoit de la grandeur ſans exagération, mais quelquefois un peu de manière. On compte au nombre de ſes chefs-d'œuvre les ſujets de la vie de St. Philippe Benizi, qu'il a peints à l'Annonciade de Florence; les têtes y ont une grande vérité & un bon caractère; on y remarque des parties bien drapées, mais on trouve la compoſition un peu froide & trop peu liée. On remarque ſouvent dans ſes ouvrages des couleurs de draperies rouges d'une extrême fraîcheur & d'une très-grande beauté, qui ſemblent lui être particulières. Son fameux tableau de la *Madonna del Sacco*, celui qu'il fit, dit-on, pour un ſac de bled, eſt peint à freſque. « Il eſt, dit M. Cochin, d'une grande » beauté, compoſé & drapé de très-grande » manière, bien peint, d'une façon large, & » très-bien exécuté. Il eſt peint par hachures, » mais qu'on voit à peine; les plis des drape- » ries ſont bien formés & délicatement briſés; » la couleur en eſt bonne, les têtes en ſont

Digitized by Google

» belles; il semble cependant que la tête de » la Vierge soit plus jolie que belle, & que » l'Enfant-Jésus ait les jambes trop écartées ». Le Saint-Joseph est appuyé sur un sac qui a donné son nom au tableau. On prétend que le peintre a voulu témoigner par cet accessoire la sorte de payement qu'il avoit reçu de son ouvrage.

André réussissoit parfaitement dans le portrait par la vérité des traits, le moëlleux du pinceau, la beauté du coloris.

Il avoit le talent de copier de manière à tromper non-seulement les plus habiles connoisseurs, mais les artistes même qui avoient travaillé à l'original. Sur sa copie du portrait de Léon X peint par Raphaël, voyez l'article COPIE.

Le Roi possède quatre tableaux de ce peintre. Le Tobie, dit un habile artiste, soutient la réputation d'André par le beau pinceau & par le mérite des têtes. La charité est du même *faire*. « La planche sur laquelle étoit peint » ce tableau, dit M. Lépicié, étoit entièrement » vermoulue, & bientôt l'ouvrage entier seroit tombé en poussière. Le Marquis de Marigny, alors Directeur-Général des bâtimens, » pensa qu'on pourroit lui redonner la vie, » en faisant usage du secret du sieur Picault, » qui a trouvé le moyen d'enlever la couleur » des tableaux peints sur bois, & de la transporter sur une toile. Le tableau fut remis au » sieur Picault : il eut ordre d'y travailler, » & la restauration s'est faite avec un succès » étonnant; car le tableau est actuellement sur » toile, sans qu'on puisse s'appercevoir de » l'opération en aucun endroit : il n'a souffert » la moindre altération ni dans la partie du » dessin, ni dans celle de la couleur. «

La figure principale de ce tableau est noble & d'une grande manière; mais pour bien connoître tout le mérite d'André del Sarto, il faut le voir à Florence, où sont ses ouvrages capitaux.

Le portrait d'André del Sarto, peint par lui-même, a été gravé par Th. Cruger; la Madonna del Sacco l'a été par Grégori.

(14) JEAN-FRANÇOIS PENNI, de l'école de Florence, né dans cette ville en 1488. Il fut surnommé *il fattore*, parce qu'il faisoit les affaires de Raphaël, qui avoit pour lui une tendresse paternelle, & qui l'institua un de ses héritiers. S'il ne peut être compté entre les grands maîtres, il fut du moins un artiste d'un grand talent & d'une habileté très-variée. Il traitoit bien le genre de l'histoire, celui du portrait, le paysage qu'il enrichissoit de fabriques agréables. La peinture à fresque, à l'huile, en détrempe lui étoient également familières. Raphaël l'employoit utilement, surtout aux frises & aux cartons des tapisseries. Après la mort de ce maître, il fut chargé d'achever avec Jules Romain les peintures commencées au Belvedere, & peignit au Vatican la salle de Constantin sur les desseins de Raphaël.

Il se fit un grand honneur par la manière dont il conserva, dans ces travaux, le caractère du maître qui en avoit formé le projet, & il soutint ensuite sa réputation par les ouvrages dont il décora différentes églises de Rome.

C'étoit pour François I que Raphaël avoit entrepris le tableau de la transfiguration : ce fut pour le même prince que Penni en fit une copie : mais nous étions destinés à n'avoir pas même une excellente copie de ce célèbre original. Penni fut mandé à Naples par le Marquis del Vasto, à qui il vendit cet ouvrage. Il mourut dans cette ville en 1528, âgé de quarante ans. Quoiqu'il se fit une étude d'imiter le caractère de Raphaël, son maître, il ne put dépouiller entièrement celui de son pays. C'est ce qu'on reconnoît à son goût un peu trop gigantesque, & à sa manière trop peu gracieuse, & qui a même de la sécheresse.

N. le Sueur a gravé en clair-obscur, d'après J. F. Penni, les Egyptiens submergés au passage de la Mer Rouge.

(15) FRANÇOIS PRIMATICI ou *le Primatice*, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1490 de parens nobles. On l'appelle quelquefois Saint-Martin de Bologne, parce que François I lui donna l'abbaye de St. Martin de Troyes. Après avoir pris des leçons d'Innocenzio da Immola, peintre estimé, & de Bagna Cavallo, élève de Raphaël, il eut pour dernier maître Jules-Romain.

Il fut appellé en France en 1531, par François I, qui avoit demandé un habile peintre au Duc de Mantoue, & s'accorda mal avec le Rosso, ou Maître Roux qui y étoit avant lui. C'étoit la jalousie qui divisoit ces deux artistes. Il fut envoyé par le Roi en Italie, pour acheter ou faire mouler des antiques, & pendant son absence, la mort le délivra de son rival. Il rapporta en France cent-vingt-cinq figures antiques, un grand nombre de bustes, & les creux de la Vénus de Médicis, du Laocoon, de la Vénus endormie, connue sous le nom de Cléopâtre, de plusieurs figures très-célèbres, & de toute la colonne trajane. Le Roi lui confia l'intendance des bâtimens, place qui n'auroit jamais dû être occupée que par des artistes, qui auroit excité entre eux l'émulation, & qui seroit devenue la récompense de ceux qui l'auroient emporté sur leurs rivaux.

C'est le Primatice & le Rosso qui ont apporté de Rome en France le vrai goût de la peinture, & qui ont corrigé la manière des artistes de la nation. Leurs principaux ouvra-

Digitized by Google

ges sont à Fontainebleau. Le premier étoit bon compositeur, avoit une touche légère, un bon ton de couleur, & montroit de la science dans les attitudes qu'il donnoit à ses figures; mais il cherchoit trop à expédier pour ménager la correction & se tenir dans les bornes du naturel. Il devint maniéré, comme tous ceux qui négligent la nature pour se livrer à la pratique.

Il étoit en même temps peintre & architecte. Le château de Meudon & le tombeau de François I ont été élevés sur ses dessins.

L'abbaye dont il étoit pourvu lui fournissoit le moyen de vivre avec grandeur; mais il se faisoit pardonner sa fortune par ses libéralités envers les artistes qui le secondoient dans ses travaux. Il est mort à Paris en 1570, à l'âge de quatre-vingt ans.

Antoinette Stella a gravé, d'après le Primatice, un plafond représentant Jupiter sur l'Olympe, entouré de tous les dieux. Les vertus cardinales qu'il a peintes à Fontainebleau, ont été gravées par Ant. Fantuzzi.

(16) Giulio Pippi est plus connu sous le nom de Jule Romain, & ce nom apprend assez à quelle école il appartient. Il naquit à Rome en 1492. On ne connoît point ses parens, ce qui peut faire supposer qu'il étoit d'une naissance obscure; les hommes distingués par les talens peuvent illustrer leur postérité; mais ils ne reçoivent aucune illustration de leurs ancêtres: ils sont eux-mêmes les auteurs de leur noblesse, & n'ont d'autre titre à produire que leurs succès.

Placé dans l'école de Raphaël, Jules devint le plus célèbre disciple de ce grand maître, qui le fit cohériter de ses biens avec le Penni. Tant que son maître vécut, il confondit ses talens avec ceux de ce grand peintre, & ne fit rien de lui-même: ce ne fut qu'après la mort de Raphaël qu'on put reconnoître le véritable caractère de son talent. On vit alors qu'il avoit un esprit élevé, une tête poétique, de grandes conceptions, un dessin correct, mais manieré dans certaines parties, surtout dans les extrémités. Il montra plus de feu que son maître, ou plutôt il ne craignit pas de se livrer à une fougue imprudente, qui ne lui permettoit pas d'étudier & de respecter les vérités de la nature, qui le forçoit de produire, sans lui laisser ce repos de l'ame, ce calme heureux pendant lequel elle s'occupe de la perfection. Son dessin dûr & sévère étoit ennemi de ces graces qui avoient prodigué leurs faveurs à Raphaël; ses demi-teintes étoient noires, ses chairs tiroient sur un rouge de brique. Ses têtes, ses draperies manquoient de variété. Mais ces défauts étoient réparés ou balancés par une grande fécondité d'imagination, par toute l'érudition qui peut être convenable à un artiste, la science de l'histoire, celle de la mythologie, de la perspective, &c. La nature sembloit l'avoir surtout destiné à traiter des sujets terribles ou gigantesques.

Il quitta Rome sous le pontificat d'Adrien VI qui ne protegea point les arts; il la quitta une seconde fois pour se soustraire à la punition dont il fut menacé, lorsqu'il eut fait les dessins obscènes que grava Marc-Antoine, & qui sont connus sous le nom de postures de l'Aretin. Il chercha alors un asyle à Mantoue, & comme il possédoit bien l'architecture civile & militaire, il fortifia cette ville, & y fit construire sur ses dessins le fameux palais du T, ainsi nommé, parceque le plan ressemble à cette lettre de l'alphabet. Il fut l'architecte & le peintre de ce bâtiment.

Sa fortune commencée à Rome, s'accrut à Mantoue par les libéralités du Prince. Il se fit bâtir dans cette ville une maison qu'on pouvoit regarder comme un Palais, & y forma un très-riche cabinet d'antiques. Il alloit retourner à Rome pour y remplir la place d'architecte de la basilique de S. Pierre, lorsqu'il mourut en 1546, âgé de cinquante-quatre ans.

Mengs observe que Jules Romain joignoit à une manière extrêmement dure & froide, un pinceau fort timide, lisse & léché; qu'en cherchant à imiter le goût grave & expressif de Raphaël, il tomba dans le noir & que ses figures ont une expression théatrale & affectée.

Pour mieux caractériser cet artiste, nous croyons devoir rapporter les détails dans lesquels est entré M. Cochin sur les principaux ouvrages que ce peintre a laissés à Mantoue.

» L'architecture du palais du T est fort » belle, dit-il, à la façade & dans la cour. » Toutes les peintures sont de Giulio Romano. » Dans une grande chambre on voit la chûte » des Geans: ces geans ont plus de quinze pieds » de proportion. En haut sont tous les dieux » & le trône de Jupiter. La composition est » de figures d'un beau choix & les groupes » sont assez bien liés; le dessin en est d'un ca» ractère fort grand, quoique plein d'incor» rection. Les têtes sont, pour la plupart, d'une » grande beauté de caractère & de belles » formes: cependant il y a peu de finesse dans » le dessin, & beaucoup de manière dans les » formes; elles sont outrées (1): les expressions

(1) » Malgré le secours des conseils & des exemples de » Raphaël, d'ailleurs le même artiste, la plupart de ses » élèves sont tombés dans la bizarrerie. Leurs contours ont » du grand, mais ce sont des membres tortueux; de gros » muscles qui, à la vérité, sont bien à leur place & » dans leur action, mais outrés & sans les adoucissemens

Digitized by Google

» en sont fortes. Il n'y a point d'effet de lu-
» mière ou très-peu, & la couleur est rouge
» dans les figures d'hommes.

» Dans l'autre aile du bâtiment, on voit
» une chambre toute peinte de grands morceaux,
» mêlés de plus petits en plafonds & raccourcis.
» On y admire un bon caractère de dessin, & rien
» de plus: il s'y trouve quantité de choses
» mal dessinées. Les plafonds sont d'un raccourci
» très-hardi, mais peu gracieux & d'une cou-
» leur désagréable: ce sont des sujets allégo-
» riques de l'Amour, de Bacchus, & autres.

» Dans la galerie du palais Ducal, les mor-
» ceaux les plus beaux & les plus dignes de
» Jules Romain son celui du milieu, l'assem-
» blée des Dieux, celui d'Apollon conduitant
» son char, celui de l'Aurore & ensuite une
» figure d'homme couronné de lauriers & te-
» nant une palme. Les éventails des bouts de la
» galerie ont aussi des beautés, de même qu'une
» figure de bout près du plafond de l'Aurore.
» On voit dans ces morceaux une grande ma-
» nière de dessiner & de draper; ils sont peints
» avec hardiesse & fermeté; les têtes sont de
» grand caractère & de belles formes; les figures
» d'un beau choix en particulier, mais peu
» groupées. Le plafond de l'Aurore fait beau-
» coup d'effet. Les quatre chevaux vus en
» dessous sont pleins d'action & de feu; la figu-
» re du soleil est bien dessinée. Il y a néanmoins
» beaucoup de ces figures mal dessinées & très
» incorrectes. Si l'on y voit plusieurs belles
» têtes, il y en a aussi beaucoup qui ne sont pas
» ensemble. En général, ce qu'il y a de beau
» ne consiste que dans la manière & dans la
» belle forme: mais à la vérité c'est une des
» plus belles parties de l'art que cette grandeur
» de caractère: du reste, la couleur est mau-
» vaise & il y a peu d'effet.

Un autre artiste a trouvé la véritable cause des défauts de Jules Romain. Il semble, dit Lépicié, que Jules Romain n'ait été occupé que de la grandeur de ses pensées poétiques, & que pour les exécuter avec le même feu qu'il les avoit conçues, il se soit contenté d'une pratique de dessin dont il avoit fait choix & qui lui faisoit abandonner la variété & la vérité qu'il auroit puisées dans la nature. L'abondance de son génie lui a fait souvent trop charger ses compositions, qui d'ailleurs étoient nourries d'une parfaite connoissance de l'antique qu'il avoit étudié avec soin, & dont il avoit su profiter en peintre & en homme de lettres.

Le Roi possède huit tableaux de ce Maître, dont l'un est son portrait peint par lui-même. Entre les autres, il n'y a que l'adoration des bergers dont les figures soient grandes comme nature: elles sont d'un grand caractère de dessin. La circoncision & le triomphe de Vespasien & de Titus sont des tableaux capitaux par l'étendue de la composition; mais ce ne sont que des figurines, & Jules Romain n'étoit à son aise que dans les plus grandes proportions. On remarque, dans le dernier ouvrage, toute la connoissance qu'il avoit de l'antique. C'est principalement dans les cinq cartons peints en détrempe sur papier, pour des tapisseries, & dont les figures sont plus grandes que nature, qu'on peut connoître & juger le caractère de Jules Romain. Ces cartons appartiennent au Duc d'Orléans: ils étoient à Saint-Cloud.

Le triomphe de Titus & l'adoration des bergers ont été gravés par Desplaces. P. Santo Bartoli a gravé d'après le même peintre plusieurs frises & autres sujets. L'Amour & Psyché couronnés par l'Hymen, ont été gravés par le Mantouan.

(17) Antoine Allegri dit le *Correge*, de l'école Lombarde. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Lombarde, article Ecole.

On croit communément que le Correge n'a jamais vu Rome ni l'antique. S'il a vu quelques ouvrages de Raphaël, & qu'il se soit écrié, comme on le prétend: » & moi aussi je suis » peintre »; *Ed io anche son pittore*, il s'agit de quelque tableau de ce maître apporté à Parme. Lépicié soupçonne que c'est celui qu'on connoît sous le nom de *cinque santi*, placé dans l'église Saint-Paul de cette ville. » On » peut assurer, dit-il, que ce tableau étoit » bien capable de faire concevoir au Correge » une bonne opinion de lui-même; car il est » assez mal composé: ce sont cinq figures tout » à fait séparées les unes des autres, ne for-» mant aucun groupe & ne produisant aucun » effet. Le Correge, auteur de si vastes ma-» chines, a dû bien mal penser de Raphaël » s'il n'a vu que ce morceau: il en auroit eu » toute autre idée s'il fût entré dans les cham-» bres du Vatican, & que la voie de l'examen » eût fait place à celle du sentiment.

Mengs pense au contraire que le Correge

» que la peau y apporte; de gros mollets aux jambes,
» & des chevilles de pied extrêmement resserrées. Tout cela
» est de la manière: elle est belle, si l'on veut, & fondée
» sur des principes généraux qu'on ne doit pas perdre de
» vue: mais il n'en est pas moins vrai que c'est passer le
» but, qui est toujours de se rapprocher de la vérité &
» de la nature, & d'y chercher seulement les beautés
» dont elle est susceptible ». *Lettre à un jeune artiste.*
M. Cochin fait de cette observation qu'il est dangereux de se borner à l'étude unique de Raphaël: mais ce n'est pas pour avoir tenté d'imiter uniquement leur maître que les disciples de Raphaël sont tombés dans les défauts qu'on leur reproche: c'est, au contraire, parce qu'ils ont cru ajouter à l'art de nouvelles beautés, en joignant à l'imitation de Raphaël celle de Michel-Ange. On sait que cette dernière imitation a égaré quelque temps Raphaël lui-même.

Digitized by Google

a été à Rome, qu'il y a étudié les ouvrages de Raphael & encore plus ceux de Michel-Ange, qu'il a dû à cette étude la rapidité avec laquelle il s'eſt rendu ſupérieur à ſes maîtres & a fait ſuccéder ſon ſecond ſtyle à celui qu'il avoit emprunté d'eux. Il s'objecte à lui-même qu'on ignore ſi jamais le Corrége a fait ce voyage : & il répond que cette ignorance n'a rien d'extraordinaire ; qu'on voit tous les jours des perſonnes dont la conduite n'eſt connue que du moment où commence leur réputation, & que l'on ne cherche à connoître à Rome que les maîtres qui y profeſſent leur art, ſans s'inquiéter des étrangers qui n'y arrivent que pour étudier ; qu'il n'y a donc pas lieu d'être étonné que le Correge y ait été inconnu, & qu'il ne ſoit reſté aucune trace de ſon ſéjour.

» A la Cathédrale de Parme, dit M. Cochin, » on voit la fameuſe coupole du Corregio re- » préſentant l'Aſſomption de la Vierge : la » chaleur de l'imagination, & la hardieſſe » des raccourcis y ſont portés au plus haut » point. Il y a de grandes incorrections de » deſſin : mais il eſt de la manière la plus » large & la plus grande. Il eſt extrêmement » gâté : la couleur des chairs eſt trop rouge.

» On voit dans une chambre appartenante » à cette même Egliſe un tableau du Corregio » fort connu, qui eſt un des plus beaux qui » ſoient ſortis de la main de ce maître. Il re- » préſente la Vierge & l'Enfant Jeſus, la » Magdeleine lui baiſant les pieds, & Saint » Jérôme de bout. Ce tableau eſt d'une grande » beauté pour la couleur ; la tête de la Mag- » deleine eſt un chef-d'œuvre pour la fraîcheur » & la beauté des tons. Les têtes & les parties » ſont deſſinées avec des graces inexprimables, » quoique quelquefois d'un deſſin peu correct. » Le pinceau en eſt large & nourri de couleur ; » le *faire* eſt de la plus grande facilité, & les » choſes les plus délicates s'y trouvent rendues » comme par haſard. La tête de la Vierge eſt » belle ; elle a cependant des ombres un peu » noires. Le petit Jeſus eſt plein de graces, » quoique peu noble. En général, ce tableau » eſt un des plus beaux & des plus eſtimés » qu'il y ait en Italie, & la tête de la Mag- » deleine eſt le chef-d'œuvre du Corrégio par » la couleur & le pinceau.

» Ce qui à Parme, dit le même artiſte, » eſt le plus digne de l'attention des amateurs » & des artiſtes ; eſt, ſans doute, le nombre » d'ouvrages du Corregio qu'on y voit encore. » Ce peintre ſera toujours merveilleux lorſ- » qu'on conſidérera que cette grandeur de ma- » nière, & le point de perfection où il a porté » le coloris, ne lui ont point été enſeignés & » qu'il en eſt proprement l'inventeur. (1) La » nature ſeule l'a guidé, & ſa belle imagina- » tion a ſu y découvrir ce qu'elle a de plus » ſéducteur. Ses ouvrages ſont ſouvent remplis » des plus groſſières incorrections ; & cepen- » dant on ne peut réſiſter à leur attrait ; tant » il eſt vrai, quoique bien des auteurs aient » voulu en écrire, que les graces de la nature, » conſidérées du côté de la couleur, ſourenues » d'un pinceau large & d'un beau faire, » équivalent à ce que peut produire de plus » beau la correction d'un deſſin châtié qui » ſouvent les exclut. Le Corregio, malgré » ſes défauts, ſera toujours mis, par cette » ſeule partie, en parallèle avec Raphaël & » avec les plus grands maîtres qu'il y ait eu. (2) » Il eſt vrai cependant que ce n'eſt que par » ſes plus beaux ouvrages. Si l'on fait réflexion » que cet admirable peintre n'a eu pour mal- » tre que la ſeule nature, on n'a point à ſe » refuſer de penſer que ſeule elle peut montrer » à chacun la véritable route qu'il lui con- » vient de ſuivre, & qu'on perd trop de temps » à chercher celle des autres. Perſonne n'a » traité les raccourcis des plafonds avec plus » de hardieſſe. Il eſt vrai qu'il y a quelques » figures où il eſt exceſſif & de mauvais choix ; » mais c'eſt en petit nombre, & les autres ſont » de la plus grande beauté. En général, il » aimoit à faire, dans les plafonds, les figures » coloſſales. Il ſeroit difficile de donner de » bonnes raiſons pour établir que les figures » duſſent paroître plus grandes que le naturel, » ſurtout dans un morceau où, s'aſſujettiſſant » aux raccourcis, on paroît prétendre à faire » illuſion. Pluſieurs peintres l'ont ſuivi en cela, » ſans peut-être avoir d'autre raiſon, ſinon que » que le Corregio l'avoit fait. Mais ſuppoſé » que cela faſſe bien au plafond de la Cathé- » drale, ce que l'on pourroit nier, on ne peut » ſe diſſimuler le mauvais effet que cela fait » au plafond de l'égliſe de Saint Jean, dont la » coupole, quoiqu'aſſez grande, paroît néan- » moins fort petite, à cauſe des coloſſes » monſtrueux qui y ſont, & qui ne laiſſent » de place que pour un très-petit nombre de

(1) Quoique M. Mengs ait rendu probable le voyage du Corrége à Rome, il n'a pu le prouver. D'ailleurs on pourroit admettre ce voyage, & s'exprimer comme M. Cochin : il eſt certain que ce n'eſt point à Rome que le Corrége a trouvé le modèle de ſon coloris & de ſa manière large, nourrie & moëlleuſe. Il eſt l'inventeur des qualités qui le caractériſent & le diſtinguent de tous les autres peintres.

(2) On compte généralement le Corrége au nombre des plus grands maîtres & avec raiſon, parce qu'il a excellé dans des parties capitales. Généralement auſſi on met au-deſſus de lui Raphaël, parce que Raphaël a excellé dans un nombre encore plus grand de parties, qui ſont les parties ſupérieures de l'art. Il a été, ſuivant le jugement d'Annibal Caracche, le maître qui a eu les plus grandes qualités & les moindres défauts. Le Corrége a eu de grands défauts, & des qualités aimables.

Digitized by Google

» figures. C'eſt ſans doute la plus belle manière de compoſer, que celle qui n'employe que peu de figures, & grandes, dans le tableau; mais cependant cela a des bornes, & il y a un milieu à tenir pour ne pas détruire l'illuſion. »

C'eſt un mot fort juſte que celui de Lépicié ſur le Corrége: *s'il n'a voulu*, dit-il, *imiter perſonne, perſonne n'a pu l'imiter.*

Entre les tableaux du Corrége qui ſont au cabinet du Roi, on diſtingue 1°. *le mariage de Sainte Catherine.* » Il ſeroit difficile, dit Lépicié, de » trouver un tableau du Corrége en meilleur » état, & plus digne de fixer les yeux des » connoiſſeurs dans les différentes parties qui » ont établi le mérite diſtinctif de ce peintre, » ſoit du côté de la facilité & de l'agrément de » ſon pinceau, ſoit du côté de la force & de » la douceur de ſon coloris ». 2°. *Antiope endormie*, tableau de la plus belle couleur. » La » figure d'Antiope & celle de l'amour font » illuſion par la rondeur, le relief & la fraîcheur des tons: c'eſt la nature avec toutes » ſes grâces ». Le Duc d'Orléans poſſede douze tableaux du Corrége; les plus célèbres ſont l'Io & la Danaë. On regrettera toujours la Léda qui étoit au même cabinet & qui a été détruite par la dévotion ſcrupuleuſe & timide du Duc d'Orléans fils du Régent.

L'Io, la Danaë, la Léda ont été gravées par Duchange, la Sainte Catherine du cabinet du Roi par Etienne Picard, la célèbre *nuit* par Surugue, la Vierge avec la Magdeleine & Saint Jérôme par Auguſtin Carrache, un *ecce homo* par le même.

(18) Jacques Carucci, dit le *Pontorme*, de l'école de Florence, naquit en cette ville en 1493. Les plus célèbres de ſes maîtres furent Léonard de Vinci & André del Sarto. On dit que le dernier, jaloux de ſes progrès, le chaſſa de ſon atelier. Michel-Ange vit quelques ouvrages du Pontorme & dit que ce jeune homme élèveroit la peinture juſqu'au ciel. Cette prédiction ne fut pas accomplie; le Pontorme toujours indécis, toujours mécontent de lui-même, changea pluſieurs fois de manière & ne put retrouver celle qui avoit commencé ſa réputation. Il étoit de très bonnes mœurs, mais d'un caractère ſauvage & bizarre; il ſe fit conſtruire une maiſon dans laquelle il montoit par une échelle & qu'il retiroit après lui. Il refuſoit de travailler pour le grand Duc qui l'eût bien récompenſé, & il faiſoit des tableaux pour ſon maçon à qui il les donnoit en payement.

Il eut le malheur de voir quelques ouvrages d'Albert Durer; il voulut les imiter & tomba dans un goût roide, ſec & gothique. Il enleva au Salviati l'entrepriſe de la chapelle de Saint Laurent, & employa douze années à ce travail, effaçant ce qu'il avoit commencé, léchant ce qu'il avoit ébauché, perdant un temps conſidérable à examiner ce qu'il avoit préparé ſans pouvoir ſe déterminer à aucun parti pour le finir. On attendoit un chef-d'œuvre, & quand l'ouvrage fut découvert, il parut au deſſous du médiocre. Le chagrin avança les jours du Pontorme qui mourut à Florence en 1556, âgé de ſoixante & trois ans.

Le Pontorme s'étoit diſtingué dans ſon bon temps par un grand caractère de deſſin & par un ton vigoureux de couleur. Michel-Ange, en voyant un deſſin de ce maître qui repréſentoit Jéſus-Chriſt ſous la figure d'un jardinier, avoit dit que le Pontorme étoit ſeul capable de l'exécuter en peinture.

On ne voit au cabinet du Roi qu'un ſeul tableau de ce peintre: c'eſt un portrait, genre dans lequel il avoit ſingulièrement réuſſi. La tête & la main ſont d'un beau pinceau; le deſſin eſt précis & d'un bon caractère.

Jules Bonaſonne a gravé d'après ce peintre la nativité de Saint Jean Baptiſte.

(19) Jean Da Udine, eſt placé dans l'école de Veniſe par ſa naiſſance & ſa première éducation: mais affilié dans la ſuite à l'école de Raphaël, il pourroit être compris dans l'école Romaine. Il naquit à Udine, ville du Frioul en 1494. Dans ſa première jeuneſſe, conduit ſouvent à la chaſſe par ſon père qui ſe plaiſoit à cet exercice, il fit connoître ſes diſpoſitions naturelles en deſſinant des animaux, & fut placé dans l'école du Giorgion. La réputation de Raphaël le fit aller à Rome où ce grand maître le reçut entre ſes élèves. Moins habile que les émules dans la peinture de l'hiſtoire, il les ſurpaſſa par la grande manière avec laquelle il traita le payſage, les ornemens, les quadrupèdes, les oiſeaux, les fruits & les fleurs. Ce fut lui ſur-tout que Raphaël chargea de peindre les groteſques dans les loges du Vatican. Il ſe diſtingua par des travaux du même genre à Florence & à Rome après la mort de ſon maître.

Un jour que le Pape venoit viſiter les travaux des loges, un domeſtique voulut lever un tapis qu'Udine venoit de peindre, croyant que ce tapis cachoit quelque tableau. Les anciens contoient un trait ſemblable d'un rideau peint qui trompa Zeuxis. De telles illuſions ſont poſſibles à l'art & n'en font pas le mérite. Jean da Udine ſe diſtingua par un grand goût de deſſin dans les ornemens, par une grande légèreté dans les formes, & par un bon ton de couleur: il eſt maigre & incorrect dans le deſſin de ſes figures. Il mourut à Rome *en* 1564 âgé de ſoixante & dix ans.

(20) Lucas de Leyden, de l'école Hollandoiſe.

Digitized by Google

Hollandoiſe. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole.

(21) Polidoro Caldara dit *de Caravage*, appartient à l'ecole Lombarde par ſa naiſſance, & à l'école Romaine par ſon éducation. Il naquit au bourg de Caravage dans le Milanez en 1495. Sorti de la lie du peuple, forcé par la misere de quitter ſon pays à l'âge de dix-huit ans, il vint à Rome & ſe mit au ſervice des peintres qui travailloient aux loges du Vatican, & qui s'occuperent à porter le mortier dont on fait l'enduit des freſques. Les noms de la plupart des grands qui vivoient en même temps que lui ſont oubliés ; le ſien eſt bien plus noble, puiſqu'il eſt encore prononcé avec reſpect par les amateurs des arts.

Le jeune Polidore devint peintre en voyant travailler Jean da Udine ; il attira l'attention de Raphaël qui s'empreſſa de lui donner des leçons, il devint l'un des plus habiles diſciples de ce grand maître. Son application à copier les ſtatues antiques le rendit, en quelque ſorte, pour la ſcience du deſſin & la pureté des formes, l'émule des anciens ſtatuaires de la Grece. Moins touché des charmes de la couleur, il prit le parti de la négliger entièrement, & de ne peindre que des ouvrages de clair-obſcur, à l'imitation des bas-reliefs. C'eſt dans ce genre qu'il aſſocia ſes travaux à ceux de Raphaël, & qu'il peignit, dans les chambres du Vatican, des friſes au-deſſous des tableaux de ce maître. Il décora l'extérieur d'un grand nombre d'édifices de Rome, de la ſorte de peinture, ou ſi l'on veut de gravure que l'on nommoit *ſgraffito*, & qui conſiſtoit à deſſiner par hachures, avec un poinçon ſur un enduit blanc appliqué ſur un fond noir. Il quitta Rome lorſqu'elle fut aſſiégée par les Eſpagnols en 1427, & ne trouvant point d'occupation à Naples, il s'embarqua pour Meſſine, où ſes talens pour l'architecture lui procurerent des travaux. Il peignit auſſi dans cette ville un portement de croix, & prouva par la couleur vigoureuſe de ce tableau, que c'étoit par choix, & non par impuiſſance, qu'il s'étoit généralement borné à la peinture monochrome. Il ſe diſpoſoit à retourner à Rome, & il avoit déjà retiré ſes fonds de la banque, lorſque ſon valet, tenté par cet argent, l'aſſaſſina dans ſon lit en 1543.

Polidore obſervoit ſévérement le coſtume : les vaſes, les trophées dont il ornoit ſes compoſitions, étoient dans les formes antiques. On admiroit dans ſes ouvrages la variété des attitudes, l'expreſſion & le caractère des têtes, la nobleſſe de la diſpoſition, l'élevation des penſées, le beau jet des draperies. Ce qui peut étonner, c'eſt que, ne peignant guere que des eſpèces de camayeux, il fut le premier des Romains qui connut cette magie de clair-obſcur qui conſiſte à ménager de grandes maſſes d'ombres & de lumieres. Cette induſtrie répandoit un grand effet ſur ſes ouvrages privés de couleurs. De Piles remarque avec raiſon que ſon génie étoit plus naturel, plus pur & mieux réglé que celui de Jules Romain.

Le Roi ne poſſede de ce maître qu'une eſquiſſe ſur bois peinte en détrempe. « Cependant » elle eſt aſſez arrêtée, dit Lépicié, pour donner » une idée de l'élégance du génie de Polidore, » & faire ſentir quel étoit le beau choix de » ſes attitudes & de ſes diſpoſitions, l'excel- » lente manière dont il ſavoit jetter les drape- » ries, & ſurtout ſes excellens principes ſur le » clair-obſcur.

Corneille Cort a gravé une grande compoſition de ce peintre repréſentant l'adoration des bergers. Le Mantouan a gravé Marius qui en impoſe aux ſoldats qui viennent pour le tuer ; Goltzius a gravé deux ſybilles, un Neptune, un Saturne, &c. Mais traducteur infidèle, il a rendu le Polidore maniéré comme lui.

(22) Maestro Rosso, ou *Maître Roux*, de l'école de Florentine, naquit à Florence en 1496 ; on croit qu'il n'eut d'autres maîtres que les ouvrages de Michel-Ange & du Parmeſan. Il peignit à Florence, à Rome, à Veniſe, & partout mécontent de ſa fortune, il vint chercher en France à ſe la rendre plus favorable. François I. lui donna la ſurintendance de tous ſes ouvrages de Fontainebleau, & dans la ſuite un canonicat de la Sainte Chapelle.

Maître Roux avoit de la littérature, de l'eſprit, une converſation agréable, des manières diſtinguées, des talens pour la poéſie, une grande connoiſſance de la muſique : avec tant de moyens de plaire, il fut comblé des bienfaits du Roi qui ſe plaiſoit à récompenſer les talens. Architecte, il bâtit la grande galerie de Fontainebleau ; peintre, il la décora de ſes ouvrages. Le feu de ſon génie lui faiſoit négliger la perfection de l'art. Trop impatient pour conſulter la nature, il faiſoit tout de pratique ; on pourroit dire de caprice. Son deſſin étoit fier ; mais bizarre, lourd, & maniéré : ſes compoſitions étoient riches, ſes figures avoient du mouvement, ce qui eſt un des caractères des artiſtes Toſcans : il avoit de la legereté dans les draperies.

Il ſoupçonna Pelegrino, ſon ami, de lui avoir fait un vol conſidérable, & ſe rendit ſon accuſateur. Pelegrino fut appliqué à la queſtion, & ne put faire connoître ſon innocence qu'après avoir ſouffert les plus affreux tourmens. Maître Roux ne pouvant ſurvivre à la honte de ſon accuſation téméraire, prit un poiſon vio-

Digitized by Google

lent, & mourut à Fontainebleau en 1541 âgé de quarante-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont dans la grande galerie de Fontainebleau.

Cherubin Albert a gravé d'après ce maître le martyre de Saint Etienne. Le combat des Centaures & des Lapithes a été gravé par Etienne Viccus.

(23) JEAN HOLBEEN, de l'école Allemande. Voyez ce qui concerne ce maître à l'article ECOLE.

(24) MARTIN HEMSKERCK, de l'école Hollandoise, né au village de Hemskereck, près de Harlem, en 1498. Son véritable nom étoit Vandeen; son père qui étoit maçon s'opposoit au penchant de Martin pour la peinture & l'appliquoit aux travaux les plus vils; Mais le jeune homme prit la fuite, d'accord avec sa mère qui lui donna le peu d'argent dont elle pouvoit disposer, & il se retira à Delft où il fut admis dans l'attelier d'un peintre nommé Jean Lucas. Mais il le quitta bientôt pour entrer dans l'école de Jean Schoorel, le premier qui ait apporté en Flandre le bon goût de la peinture qu'il avoit puisé à Rome & à Venise. Schoorel devint bientôt jaloux de son élève & lui ferma son attelier: mais cet élève étoit déjà son égal.

Hemskerck quitta sa patrie à l'âge de 34 ans, & alla à Rome où l'antique & les ouvrages de Michel Ange furent les principaux objets de ses études. A son retour, bien des amateurs regretterent qu'il eût quitté sa premiere maniere, qui étoit celle de Schoorel.

Sa maniere de dessiner étoit facile & savante, mais lourde; ses draperies étoient pesantes & trop chargées de plis; il avoit de la sechereſſe dans les figures nues; elles tranchent trop sur le fond, & les muscles en sont trop prononcés; ses têtes manquent de graces. Avec ces défauts, il mérita la réputation dont il jouit dans son pays, parce que l'art y étoit encore naissant. Il mourut à Harlem en 1574 âgé de soixante & seize ans.

Ce peintre a gravé lui-même, d'après ses propres dessins, les batailles de Charles Quint, les Vierges sages & les Vierges folles, les hommes occupés de l'industrie & du commerce; Philippe Galle a gravé d'après lui l'enfant prodigue quittant la maison paternelle; Her. Muller, Moyle donnant le dixieme commandement.

(25) PIETRO BUONACORSI, dit *Perin del Vaga*, de l'école de Florence, né en Toscane d'un soldat & d'une mere qui mourut de la peste lorsque son enfant n'avoit encore que deux mois. Il fut nourri par une chévre. Il entra d'abord chez un épicier, marchand de couleurs, ce qui lui fournit l'occasion de connoître des peintres & de se plaire à observer leurs travaux. Plusieurs lui donnerent des leçons; le Guirlandaio, célebre pour avoir eu Michel-Ange entre ses disciples, le reçut dans son école; enfin le Vaga, peintre obscur, le conduisit à Rome, & c'est ce qui lui fit donner le nom de Perrin del Vaga, qui a fait oublier son nom propre.

Sur la recommandation de Jules Romain & du *Fattore*, Raphael lui donna de l'occupation. Le jeune Perrin seconda Jean da Udine dans la peinture des grotteſques & dans les ornemens de stuc. Après la mort de Raphaël, il continua les entrepriſes de ce maître avec Jules Romain & le Fattore: il leur survecut & devint le premier peintre de Rome.

Il eut la vanité d'être jaloux du Titien que Paul III. fit venir à Rome pour y peindre quelques portraits; & lui causa assez de dégoût pour l'obliger à rester peu de temps dans cette ville.

Lorsque Perrin étoit pauvre, il employoit trois jours de la semaine à travailler pour les peintres, & consacroit le reste de son temps à l'étude, aucun de ses contemporains ne saisit mieux que lui la maniere de Raphaël pour l'execution; aucun n'entendit si bien la partie des ornemens. C'est lui qui, sous les yeux de ce maître, a peint dans les loges du Vatican, le paſſage du Jourdain, la chûte des murs de Jerico, le *ſta ſol*, la nativité, le baptême & la cêne de Jesus Christ. Les travaux les plus considerables qu'il ait faits de lui-même sont à Rome dans les églises de san Stefano Rotondo, de la Minerve, de Saint-Ambroiſe & de Saint-Marcel du cours. Il peignoit avec la plus grande facilité; mais lorsqu'il se fut acquis une grande réputation, & qu'il fut surchargé d'ouvrages, il abandonna la nature & tomba dans la manière. Ses femmes avoient toutes le même caractère de tête, parce que celle de sa femme lui servoit de modèle.

Le Roi a deux tableaux de ce maître. L'un repréſente la dispute des Muſes avec les Piérides; il est bien terminé & d'une assez bonne couleur: les figures sont assez correctes & tiennent du goût de Raphaël. L'autre, repréſentant Mars & Vénus, est très inférieur. Mars est bas, l'Amour meſquin, la Vénus a quelque élégance dans les contours.

Le combat des Muſes a été gravé par Æn. Viccus, d'après un deſſin du Roſſo. Ph. Simonneau a gravé le jugement de Pâris.

(26) FRANÇOIS MAZZUOLI dit *le Parmeſan*, parce qu'il naquit à Parme en 1504. Dès l'âge de seize ans il le fit dans son pays une réputation par des ouvrages à freſque. A vingt ans, il se rendit à Rome, & y apporta trois tableaux qui

Digitized by Google

lui méritèrent l'estime du Pape Clément VII. Il peignit pour ce pontife une circoncision qui fut regardée comme un chef-d'œuvre. Il embellit sa manière par l'étude des ouvrages de Raphaël, & tâcha de se faire un style composé des ouvrages de ce grand maître & de ceux de Michel-Ange. Il seroit plus estimé des juges sévères, si la nature lui avoit donné un caractère qui lui fût propre. Quoique la postérité le mette au nombre des grands maîtres, elle paroît le traiter avec moins d'indulgence que ses contemporains : ils l'appelloient *Rafaël-lino*, le petit Raphaël, & Vasari disoit que l'ame de Raphaël étoit passée dans le corps du Parmesan.

Il fut en Italie inventeur de la manière de graver en clair obscur par le moyen de deux planches en bois. Il a aussi gravé à l'eau-forte. Il faisoit bien le portrait & le paysage : mais la variété de son talent ne le conduisit pas à la fortune. Il voulut se la rendre favorable en s'appliquant à l'alchymie, & ne fit que consommer sa ruine. Il mourut de mélancolie en 1540, à l'âge de trente-six ans.

Son dessin a de la souplesse ; mais il est maniéré, & pêche souvent contre la justesse des proportions : on sent qu'il consultoit peu la nature. La grace qu'il cherchoit, & qu'on a souvent célébrée, n'étoit pas exempte d'affectation. Ses figures, au lieu d'avoir la grace naïve, semblent vouloir se donner des graces. Il étudia & chargea la sorte de grace qui avoit distingué le Corrége, & qui n'est pas encore la grace véritable. Il répétoit souvent les mêmes airs de têtes, les mêmes proportions. Il a quelquefois bien drapé ; mais on lui a souvent reproché des draperies boudinées. Sa couleur étoit tantôt vigoureuse, tantôt dure, tantôt foible, rarement vraie. Il s'occupoit moins des convenances du sujet que de tourner des figures agréables, moins de leur donner de l'expression, que de leur prêter des attitudes séduisantes. Ses pensées étoient communes, & il n'avoit pas assez étudié les passions de l'ame.

De deux tableaux du Parmesan qui sont au cabinet du Roi, l'un, représentant la Vierge & l'enfant Jesus, est précieux par l'effet, la couleur & la touche. Le paysage y est d'un grand goût.

Le Parmesan a gravé à l'eau forte d'après ses dessins, une résurrection, Judith, un homme assis avec une femme dans un paysage, &c. Il a gravé en clair-obscur, Diogene, le martyre de Saint Pierre & de Saint Paul, Diane, &c. R. Strange a gravé le portrait de la maîtresse de ce peintre.

(27) Daniel Ricciarelli, dit *de Volterre*, du nom de la ville où il naquit en 1503. Ce peintre appartient à l'école de Florence. Il eut plusieurs maîtres ; mais il suffit de savoir qu'il fut élève de Michel-Ange, dont il adopta la manière que cependant il adoucit. On lui reproche d'avoir été quelquefois assez bizarre dans sa composition que ce grand artiste, & de n'avoir pas joint la grace à la correction. Il ne corrigea pas le coloris de l'école dans laquelle il s'étoit formé ; il donnoit la même force à ses différens plans, & sa couleur générale étoit d'un gris roussâtre. Il a un plus noble caractère & approche plus de la beauté dans ses figures de femmes que dans celles d'hommes. Il est presqu'inutile de remarquer qu'un élève de Michel-Ange étoit savant dans l'anatomie.

Daniel vint d'assez bonne-heure à Rome, & s'y fit une grande réputation par les huit tableaux des mystères de la croix dont il orna la chapelle de Saint André du mont. Il ne se piquoit pas de travailler avec promptitude, & employa sept ans à ce bel ouvrage. La descente de croix qui en fait partie est son chef-d'œuvre, & le Poussin la comptoit entre les trois plus beaux tableaux de Rome. Ce jugement paroît avoir été confirmé par la postérité.

Daniel peignit rarement depuis qu'il se fut livré à la sculpture. Ce fut lui qui fit le cheval qui se voit à la place royale de Paris & qui porte la statue de Louis XIII. Cet ouvrage lui avoit été demandé par Catherine de Médicis qui le destinoit à porter la statue d'Henri II. La fonte manqua ; Daniel fut obligé de recommencer, & réussit à fondre ce colosse d'un seul jet, le cheval ne doit pas être regardé comme un très-bel ouvrage de l'art, parce qu'il n'est pas une imitation de la belle nature.

Daniel de Volterre est mort à Rome en 1566 âgé de cinquante-sept ans. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre, qui porte le nom de Michel-Ange. Il est répété, avec peu de changemens, sur les deux faces d'une ardoise. » C'est, dit Lépicié, une belle chose, » rare & curieuse ».

Ce morceau a été gravé par B. Audran. Tous les amateurs des arts connoissent la belle estampe de Dorigny d'après la descente de croix. On peut voir une copie de ce tableau aux minimes de la place-royale.

(28) Francesco Rossi, dit *le Salviati*, de l'école de Florence, naquit à Florence en 1510. Quand il se fut perfectionné dans son art par les leçons de Léonard de Vinci, & de Baccio Bandinelli, il vint à Rome, & y trouva un protecteur & un ami dans la personne du Cardinal Salviati, dont il prit le nom. Mécontent par tout, parce que son humeur difficile lui faisoit par tout des ennemis, il retourna à Florence, alla à Bologne, à Venise, à Mantoue, revint encore à Florence & à Rome, enrichissant de ses ouvrages toutes les villes

Digitized by Google

où il s'arrêtoit. Amené en France par le Cardinal de Lorraine, il pouvoit être employé aux travaux de Fontainebleau; mais il dégoûta bientôt par son humeur le Primatice qui l'avoit d'abord bien reçu. Enfin il mourut à Rome en 1563 des chagrins qu'il s'étoit lui-même attirés. Il parloit mal de tous les artistes, affectoit de les mépriser, & déplaisant par son humeur difficile, il se voyoit souvent préférer des rivaux qui ne le valoient pas. Plus il se louoit lui-même, plus il provoquoit à l'humilier, & par son orgueil & sa causticité, il se rendoit l'artisan des traitemens fâcheux qu'il éprouvoit. Il étoit dessinateur élégant & correct; mais on lui reproche de la sécheresse dans les contours. Ses draperies étoient larges & légères, ses carnations tendres, ses conceptions gracieuses. Il réussissoit dans l'histoire, les décorations & le portrait.

On voit à Paris, dans l'église des célestins, une descente de croix de ce maître: on ne voit de lui au cabinet du Roi qu'un seul tableau qui est en très mauvais état, & qui a été presque généralement repeint. On peut cependant reconnoître encore que le paysage en est large & de bon goût, & que, malgré des incorrections, le dessin est d'un grand caractère.

(29) GEORGES VASARI, de l'école de Florence, né à Arezzo en 1510, d'abord élève d'un peintre sur verre & ensuite d'André del Sarte & de Michel-Ange. Il fut appellé aux arts par son penchant bien plus que par la nature. Mal recompensé de ses ouvrages, il se livra à l'orfévrerie, ne trouva pas la fortune plus favorable dans cette nouvelle profession & reprit les pinceaux. Il dessina toutes les sculptures antiques, toute la chapelle de Michel-Ange, tous les ouvrages de Raphaël, & ne fit que prouver, par son exemple, que le travail opiniâtre ne peut remplacer le génie. Il étoit bon dessinateur, bon architecte; il entendoit bien la partie des ornemens. Il a fait un si grand nombre d'ouvrages qu'on a peine à croire qu'un seul homme ait pu les produire: s'il avoit de la sécheresse dans le pinceau, de la foiblesse & de la dureté dans les couleurs, de la manière dans les draperies, il réparoit souvent ces défauts par l'exactitude & la science des formes, & par le beau caractère des têtes: cependant comme il ne doit ses qualités louables qu'à l'étude & non au génie, comme on sent qu'il n'est quelque chose que par imitation de ceux que la nature avoit fait grands, il ne s'est pas acquis un nom célèbre dans les arts: ou plutôt son nom même seroit oublié, s'il ne s'étoit pas fait une réputation comme écrivain. Il vit, non parce qu'il s'est traîné sur les traces des grands maîtres; mais parce qu'il nous a transmis leur histoire. Cet homme estimable comme artiste, très connu comme écrivain parce qu'il a bien choisi son sujet, respectable par ses mœurs, est mort à Florence en 1578, âgé de soixante & quatre ans.

(30) JACQUES DA PONTE, dit le *Bassan*, parce qu'il est né dans la ville de Bassano. Il appartient à l'école Vénitienne. Il naquit en 1510, & eut pour maître son père, peintre médiocre: ou plutôt il fut l'élève des ouvrages du Titien. Dès qu'il se fut perfectionné, il retourna dans sa ville natale, qu'il ne quitta plus que pour aller vendre ses ouvrages à Venise. C'est à son séjour dans une ville inférieure, à la situation de sa maison sur les bords de la Brenta, à la vue continuelle de la campagne, qu'il faut attribuer le genre auquel il s'est livré. Il est difficile de décider si ses tableaux appartiennent plutôt au genre de l'histoire, qu'au genre champêtre & à celui des animaux; ou plutôt il s'est créé un genre mixte dans lequel on regrette de ne pas trouver la noblesse de l'histoire.

Comme il a toujours vécu dans la retraite, sa vie n'offre aucun événement. Il est mort dans le lieu de sa naissance, en 1592, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il revêtoit ordinairement ses figures en paysans, même dans les sujets historiques, & ne s'appliquoit jamais à l'expression. La nature ne l'avoit pas formé pour les genres qui exigent de la dignité; son dessin manquoit d'élégance & de noblesse, le costume étoit toujours négligé dans ses ouvrages, ses draperies étoient de mauvais goût, sa composition étoit bizarre: souvent il affectoit de jetter dans l'enfoncement ses figures principales; ses ordonnances étoient presque toujours les mêmes, il répétoit souvent la même disposition de groupes; il plaçoit trop haut la ligne horisontale; cependant son pinceau gras & pâteux, la beauté de ses demi-teintes, la vivacité de sa couleur locale, une savante négligence d'exécution, une vérité naïve, un certain agrément dans les têtes qui plaisent sans être belles, lui assurent un rang distingué entre les grands maîtres. Il faisoit le paysage de très bon goût, réussissoit très bien dans le portrait, & excelloit dans la peinture des animaux.

Le Roi possède douze tableaux de ce maître; nous nommerons seulement l'entrée & la sortie de l'arche, une vendange, & la nativité de Jesus-Christ, tableau remarquable par la magie du clair-obscur, & même par l'ordonnance. » Rien de plus simple & de plus sage en même » temps, dit Lépicié, que la disposition des » principales figures... Les postures expri- » ment d'une manière naïve les sentimens dont » ils sont pénétrés... Le sujet éclairé par l'en-

Digitized by Google

» fant Jesus produit un effet piquant ; les » animaux sont supérieurement traités... Le » dessin est assez pur & de grand goût : les têtes » sont admirables, chacune dans leur caractère » propre & marquées au coin de la nature ; » il y a même beaucoup de noblesse dans » celle de la Vierge, de l'Enfant Jesus & de » Saint Joseph ; la touche du pinceau est d'une » hardiesse étonnante, & la couleur fière & » vigoureuse.

Les Sadeler ont beaucoup gravé d'après ce maître. Corneille Visscher a gravé d'après le Bassan l'Ange paroissant à Abraham & lui ordonnant de quitter son pays ; Dieu promettant à Abraham la terre de Canaan.

Jacques Bassan a eu quatre fils qui furent ses élèves. Les plus distingués sont FRANÇOIS, mort en 1594 âgé de quarante ans, dont il est quelquefois difficile de ne pas confondre les ouvrages avec ceux de son père : & LEANDRE, mort en 1623 à l'âge de soixante-cinq ans, qui excelloit à faire le portrait.

Les deux autres, *Jean-Baptiste* & *Jérôme*, n'ont fait que multiplier par des copies les tableaux de leur père.

(31) JACQUES ROBUSTI dit le *Tintoret*, parce qu'il étoit fils d'un teinturier. Il appartient à l'école Vénitienne, & naquit à Venise en 1512. Son goût pour la peinture se fit connoître de bonne-heure ; il fut placé dans l'école du Titien ; mais la célérité de ses progrès inspira de la jalousie à son maître qui le fit chasser. Cet affront apparent étoit en effet un titre de gloire : aussi Tintoret n'en fut-il pas humilié : il excusa la foiblesse du grand artiste qui l'avoit offensé, lui conserva son admiration, tâcha de l'imiter dans la couleur, & pour le surpasser dans la partie du dessin, il se livra à l'étude des ouvrages de Michel-Ange. On lisoit cette espèce d'axiome écrit sur les murs de son attelier : » le dessin de Michel-Ange & le » coloris du Titien ». *Il disegno di Michel-Angelo, e'l colorito di Tiziano.*

Il avoit une telle passion pour les ouvrages d'une grande étendue, qu'il cherchoit à se lier avec les architectes pour obtenir d'eux de grandes entreprises sans en exiger aucune rétribution. Il acquit, par ce moyen une manière si expéditive, qu'il avoit plutôt fait un grand tableau que les autres n'en avoient tracé l'esquisse. Les confrères de Saint Roch vouloient orner leur chapelle d'un nouveau tableau, & le proposèrent au concours. Paul Véronese, le Schiavone, Joseph Salviati, le Tintoret enfin se présentèrent pour concourir : mais le dernier apporta son tableau le même jour où les autres apportèrent leurs esquisses. Cette impétuosité, que les Italiens appellèrent furie, lui a fait mettre au jour bien des ouvrages négligés & incorrects.

Cependant, quand il se piquoit de bien faire, il donnoit le plus grand soin à ses compositions. Non content de faire des esquisses, il modeloit en cire ou en terre de petites figures, il les plaçoit dans des chambres de bois ou de carton, il essayoit le jour le plus favorable à leur donner, & faisoit tomber sur elles à son gré les lumières & les ombres. Il se servoit de modeles semblables quand il devoit peindre des figures en l'air, & par ce moyen il en étudioit avec certitude les raccourcis, & se rendoit compte des effets que produisent les corps vus de bas en haut. C'est ainsi qu'il est parvenu à exprimer les raccourcis les plus hardis.

Quoique le feu lui ait fait négliger quelquefois la pureté du dessin, quoiqu'il fût admirable pour la couleur ; il répétoit souvent une maxime qui avoit bien de la force dans sa bouche ; c'est que le dessin est la base & le fondement de la peinture. Ce grand coloriste plaçoit le coloris dans un rang si inférieur, qu'il disoit que les belles couleurs se trouvent dans les boutiques des marchands, mais que le dessin ne se trouve que dans le genie de l'artiste. Il ajoutoit que le noir & le blanc sont les couleurs les plus précieuses de la peinture, puisqu'elles suffisent pour donner du relief aux figures, & pour marquer les jours & les ombres. Ce grand peintre réduisoit donc au clair-obscur l'essence de l'art.

Il étoit fort inégal. Quelquefois son incorrection étoit difficile à supporter ; ses têtes étoient sans beauté, son dessin sans finesse & sans caractère ; d'autres fois il donnoit dans l'excès du fini, tomboit dans une manière pesante & fatiguée. Tantôt sa couleur même étoit mauvaise, sa composition symetrique, son ordonnance sans effet ; tantôt ses têtes étoient belles, ses effets vigoureux, son dessin plein de caractère. Son imagination étoit folle quelquefois, quelquefois poétique & abondante. Mais il est étonnent dans ses beaux ouvrages. » L'enthousiasme » de son génie, dit M. Cochin, & la fureur de » son pinceau sont au dessus de toute com- » paraison. Il passe toutes les bornes de la » raison, & cependant l'on ne peut se refuser « aux sentimens d'admiration qu'il excite. On » ne le connoît véritablement qu'à Venise, » & ce qu'on voit ailleurs de lui, semble » ne donner que l'idée de ses défauts ; car il » n'est véritablement grand que dans les grandes » choses qu'il a exécutées avec tout son feu. » L'on y trouve, avec le *faire* le plus étonnant, » la plus belle intelligence de lumière, & les » tons de couleur les plus beaux & les plus » hardis ».

Il a, comme la plupart des grands peintres de sa nation, excellé dans le portrait : mais il

Digitized by Google

étoit inégal en ce genre comme dans celui de l'hiſtoire. Quelquefois ſes portraits étoient d'un beau fini, quelquefois ils n'étoient que ſoignés. Il eſt mort à Veniſe en 1594, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Il eut un fils nommé *Dominique* qui lui fut très-inférieur dans l'hiſtoire, mais qui eut de grands ſuccès dans les portraits. Nous parlerons de Marie, ſa fille, dans un article particulier.

On voit au cabinet du Roi huit tableaux du Tintoret, entre leſquels on diſtingue trois beaux portraits, & Jéſus-Chriſt faiſant la cène avec ſes diſciples; ouvrage dans lequel on trouve des attitudes forcées, biſarres & peu convenables à la majeſté du ſujet; des contraſtes outrés, des défauts de bienſéance; mais d'ailleurs recommandable par la facilité de l'exécution, le grand caractère du deſſin, le bel effet & la bonne couleur.

Il a été gravé par Gilles Sadeler, ainſi que le maſſacre des Innocens, l'Ange levant la pierre au moment de la réſurrection &c. Mellan a gravé Jacob abbreuvant les brebis de Laban; Corn. Viſſcher, Jéſus-Chriſt, porté au tombeau; Auguſtin Carrache, un grand crucifiement.

(32) NICOLO DEL ABBATE, de l'école Lombarde, né à Modene en 1512, étoit élève du Primatice, Abbé de Saint-Martin, ce qui lui fit donner le ſurnom *Del Abbate*. Amené en France par ſon maître, il a beaucoup travaillé à Fontainebleau. Sa couleur à freſque avoit toute la vigueur de la peinture à l'huile, & jamais il ne la retouchoit à ſec. Il eſt mort à Paris dans un âge fort avancé. Il étoit bon deſſinateur & avoit un pinceau large & facile.

(33) FRANÇOIS DE VRIENDT, dit *Franc-Flore*, de l'école flamande, né à Anvers en 1520, étoit neveu d'un habile ſculpteur qui lui donna des leçons de ſon art. Mais étant paſſé à Liège à l'âge de vingt ans, il entra dans l'école de Lambert Lombard, peintre, architecte, poëte & philoſophe, qui avoit fait ſuccéder dans ſa patrie le goût de l'Italie à la maniere gothique. Franc-Flore, après avoir fait de grands progrès ſous cet habile maître, alla chercher en Italie des leçons encore plus ſavantes. Il y étudia l'antique & ſurtout Michel-Ange. De retour dans ſa patrie, il acquit bientôt une grand réputation, & une fortune conſidérable que le luxe de ſa femme parvint à diſſiper. Ce furent peut-être les chagrins qui le plongérent dans la débauche du vin, & dans une crapule qui rendirent inſupportable même à ſes amis, cet homme qui avoit été recherché des grands & des princes: mais ce vice humiliant le détourna peu du travail, & s'il s'enivroit chaque jour, chaque jour auſſi il travailloit ſept heures entières. Sa ſcience dans le deſſin le fit nommer le Raphaël de la Flandre; on auroit dû plutôt le comparer à Michel-Ange; il n'a rien de la grace & de l'expreſſion de Raphaël. Il avoit de la ſechereſſe, & il étoit trop clair dans ſes carnations; mais ſa couleur étoit vigoureuſe, & ſes figures avoient beaucoup de rondeur. Son exécution étoit prompte & facile. Chargé de peindre les arcs de triomphe pour l'entrée de Charles-Quint à Anvers, il fit ſept grandes figures en un jour. Il fit auſſi un grand tableau en un ſeul jour pour l'entrée de Philippe II dans la même ville. Il mourut à Anvers en 1570 à l'âge de cinquante ans.

Corneille-Cort a gravé d'après ce peintre pluſieurs travaux d'Hercule. On reconnoît dans ces eſtampes la ſcience anatomique du maître, ſa ſechereſſe, & ſon imitation de Michel-Ange. Ph. Galle a gravé, d'après ce même peintre, Salomon faiſant conſtruire le temple de Jeruſalem, le ſacrifice d'Abraham, la conſtance de Scevola &c.

(34) PAUL FARINATI, de l'école vénitienne, né à Vérone en 1522, fut élève du Gulfino, dont la réputation n'eſt guère ſortie de cette ville, où l'on voit, dit-on, quelques bons ouvrages de ce peintre. Paul qui avoit une imagination vive, fit des progrès rapides, acquit une couleur vigoureuſe, & peignit également à l'huile & à freſque. Il aimoit à choiſir des ſujets qui exigent beaucoup de mouvement, des armées miſes en fuite, des camps livrés au pillage, des entrées triomphales. Il réuſſiſſoit cependant à traiter des ſujets plus tempérés, & il ſe diſtinguoit alors par la candeur de l'expreſſion. Ses têtes étoient ſouvent d'un beau caractère. Farinati mourut dans la ville de ſa naiſſance en 1606. Rouſſelet a gravé d'après ce peintre Diane partant pour la chaſſe.

(35) ANDRÉ SCHIAVONE, de l'école Vénitienne, né en 1522 à Sebénigo en Dalmatie. L'indigence de ſes parens ne leur permit pas de lui donner de maître; il ſe forma lui-même au deſſin en copiant des eſtampes du Parmeſan, & ne fut longtemps occupé qu'à peindre des boutiques, n'ayant d'autres protecteurs que des maçons qui lui procuroient de l'ouvrage. Le Titien eut occaſion de remarquer ſon talent, & lui fournit de l'occupation à la bibliotheque de Veniſe. Comme il ne reçut jamais qu'un prix très-foible de ſes ouvrages, il fut obligé de contracter une manière très-expéditive, & le malheureux état de ſa fortune rend excuſable ſon incorrection: mais il étoit inimitable pour l'éclat du coloris, &, dans cette partie, il eſt un des plus grands maîtres de l'école Véni-

Digitized by Google

tienne. Le Tintoret disoit qu'on devoit toujours avoir devant les yeux un tableau du Schiavone, pour remarquer ce qu'il falloit suivre & ce qu'il falloit éviter. La beauté de sa couleur lui a obtenu l'indulgence même des Romains. Il est mort dans la pauvreté, comme il avoit vécu, à l'âge de soixante ans, en 1582.

On a de lui au cabinet du roi un St. Jérome: la figure du saint est incorrecte, la tête est bien touchée, & l'ouvrage entier est d'une belle couleur & d'une grande facilité de *faire*.

G. Boel a gravé, d'après ce peintre, Adonis s'arrachant des bras de Vénus, & une adoration des bergers. Aveline a gravé Jupiter & Io.

(36) Pelegrino Tibaldi, de l'école Lombarde, né à Milan en 1522, se forma sur les ouvrages de Michel-Ange, & fut comme lui, peintre, sculpteur & architecte. Il enrichissoit ses fonds de beaux payſages, & assuroit l'effet de ses tableaux par de grandes masses d'ombre & de lumière. Louis Carrache l'avoit pris pour modèle, & l'appelloit le Michel-Ange réformé. On voit de lui à Bologne, dans le palais de l'Institut des sciences, des plafonds qui représentent divers sujets de l'Odyssée. « Les Carraches, dit M. Cochin, ne font pas » les inventeurs de ce grand caractère de » dessin qu'ils ont amené dans la peinture, & » les morceaux de Tibaldi sont d'un caractère » de dessin aussi grand qu'aucune chose de ces » maîtres. La manière en est grande & terrible. On y voit les raccourcis les plus hardis » & les plus admirables, dessinés très-savamment, & de très-grandes figures dans de » petits espaces. »

Il réussissoit très-bien dans les figures de Stuc, & il a été imité par Annibal Carrache dans la galerie du Palais Farnese. Il mourut à Milan en 1592, âgé de soixante-dix ans.

(37) Luc Cambiasi, dit le *Cangiage*, né à Moneglia, dans les Etats de Gênes en 1527, eut pour maître son père. Il alla à Florence & à Rome étudier Michel-Ange & Raphaël, & passa en Espagne, où il exécuta plusieurs plafonds dans le palais de l'Escurial. Il se distingua par une extrême facilité & par un coloris vague qui ne manque pas d'agrément. Malgré ses défauts, on le met à la tête de l'école Génoise. Il faisoit souvent les plus grands morceaux sans aucune étude, sans aucune préparation: on eût dit que le pinceau marchoit aussi vite que sa pensée. Il étoit correct dans le dessin, habile dans les raccourcis, assez agréable dans la couleur. Sa première manière étoit gigantesque, & s'éloignoit trop de la nature: la seconde étoit plus étudiée, il faisoit alors des dessins & des cartons avant d'arrêter sa pensée: la dernière n'est qu'une pratique expéditive & maniérée. Il a aussi travaillé en sculpture. Le chagrin de ne pouvoir obtenir une dispense pour épouser sa belle-sœur, le conduisit, dit-on, au tombeau, à l'Escurial en 1589, à l'âge de cinquante-huit ans. L'âge auquel il a fini rend peu vraisemblable cette cause de sa fin.

(38) Frederic Barochio, le *Baroche*, de l'école Romaine, né à Urbin en 1528, vint à Rome à l'âge de vingt ans, & vit ses premiers essais encouragés par Michel-Ange. Il s'appliqua surtout à l'imitation du Correge, noyant comme lui ses contours, mais leur donnant plus de correction. C'est un peintre harmonieux, & qui a bien entendu la partie du clair-obscur, & la fonte des couleurs. Ses ouvrages, malgré leurs défauts, peignent la douceur de son caractère & la bonté de ses mœurs. Il avoit coutume de ne peindre aucune figure sans en avoir fait un modèle en cire: si la figure devoit être vêtue, il la drapoit sur ce modèle. Jamais il ne posoit le modèle vivant, sans lui demander s'il se trouvoit bien à son aise dans la pose qu'il lui donnoit. C'est un usage que doivent suivre tous les artistes qui ne veulent introduire dans leurs ouvrages que des attitudes naturelles. Le Baroche est un des peintres les plus gracieux de l'école Romaine; ses attitudes sont agréables, ses figures bien drapées & bien dessinées, ses plis bien formés & nettement touchés. Ses têtes de vierge ont ordinairement la douceur la plus aimable: il avoit coutume de les peindre d'après sa sœur. Son dessin est d'une grande finesse. C'est enfin, comme le dit M. Cochin, un peintre charmant & infiniment séducteur; « mais dont l'imi» tation, ajoute cet artiste, expose à des dan» gers. Son coloris est agreable & facile à » imiter; mais il est fardé: ce sont des vio» lâtres, des bleuâtres, des aurores, tous de » la plus grande fraîcheur; mais fort au-delà » de ce que la nature présente à cet égard. » Ils tiennent en quelque manière de ce que » la peinture en émail a ordinairement de défectueux.

» Plusieurs compositions du Baroche sont » singulières; ce sont des dispositions de figu» res & de groupes si simples, si naturelles, » & qui paroissent si dénuées d'art, qu'on en » trouveroit de pareilles dans quelque lieu où » le hazard fit entrer. Souvent les principales » figures sont au fond du tableau, & le devant est vuide; d'autres fois elles sont dis» persées au hazard & sans beaucoup de liai» son: néanmoins cette manière a des beautés,

Digitized by Google

» ne fut-ce que d'avoir l'air très-naturel & » sans artifice. »

Menga a comparé par les contraires le coloris du Baroche à celui de Rembrandt. « Les » deux extrêmes, dit-il, savoir le blanc & le » noir, s'employent l'un & l'autre de la même » manière, vu qu'ils dégradent & annihilent, » pour ainsi dire, toutes les couleurs, sans » en avoir eux-mêmes aucune qui leur soit » propre; de sorte qu'ils peuvent servir, entre » les mains d'un artiste judicieux, à marier » les couleurs les plus disparates. Je pourrois » en citer plusieurs exemples; mais je me con- » tenterai de ceux que j'ai trouvé les plus » frappans. Rembrandt a obtenu de l'harmonie » dans ses ouvrages, en mariant les couleurs » les plus incompatibles par le moyen des » ombres; en ne laissant éclairée qu'une partie » de ces couleurs, & en les séparant les unes » des autres. Mais lorsque la disposition des » sujets l'obligeoit à les rapprocher, il éclai- » roit alors les unes avec art, & rendoit les » autres obscures. Le Baroche, au contraire, a » mis dans ses tableaux une agréable harmo- » nie, en éclairant toutes ses couleurs avec » le blanc, par lequel il les a privées de toute » leur vigueur; &, par cette méthode, il a » su marier les couleurs les moins amies, & » a donné à ses tableaux un clair-obscur d'un » grand effet & bien raisonné. Pour donner, » en un mot, une idée du goût de ces deux » maîtres, je dirai que Rembrandt a peint tous » ses objets comme s'il les eût vus dans une » cave, où il n'auroit pénétré qu'un foible » rayon solaire, pour animer son harmonie, » sans y porter plus de lumière qu'il ne falloit » pour pouvoir distinguer de près une couleur » de l'autre; tandis que le Baroche semble, » au contraire, avoir peint ses ouvrages en » plein air, ou dans les nues même, & comme » si, entourés de toutes parts de lumière & » de reflets, ils n'eussent, pour ainsi dire, » point du tout reçu d'ombres: de sorte que » par cette abondance de clarté, il a fait des » tableaux brillans, & l'on pourroit même » dire resplendissans.

« Si je ne me trompe, le peintre judicieux » & sage, doit se servir de ces deux goûts » différens, lorsque le sujet le demande, & » non pas autrement: mais il me paroît que, » de ces deux extrêmes, c'est la manière de » Rembrandt qu'on doit préférer à celle du » Baroche, vu que le goût du premier s'ac- » corde avec la nature, tandis que celui du » dernier ne subsiste que dans l'imagination, » & tout ce que l'esprit invente doit du moins » s'appuyer sur la vérité ».

Le Baroche mourut à Urbin, ville de sa naissance, en 1612, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Une si longue vie, & le grand nombre de ses ouvrages peuvent étonner, quand on sait que, depuis sa jeunesse, il étoit d'une santé si délicate, qu'il pouvoit à peine travailler deux ou trois heures par jour, & qu'il étoit obligé de prendre quelquefois plusieurs mois de repos. On prétend qu'il avoit été empoisonné, dans sa jeunesse, par des artistes jaloux.

Le Roi n'a aucun ouvrage du Baroche. On voit de ce peintre, dans le cabinet du Duc d'Orléans, Enée enlevant son père, deux saintes familles, une tête de Saint-Pierre, & une fuite en Egypte.

Augustin Carrache a gravé, d'après Baroche, Enée sauvant son père; Corn. Cort, la Vierge à la fontaine; Sadeler, une sainte famille, &c.

(39) Jérome Mutiano, de l'école de Venise, né en 1528, d'une famille noble, dans la terre d'Aquatredda, territoire de Bresse. Il étudia à Venise les ouvrages du Titien, & passa à Rome pour y faire une étude plus savante du dessin. Pendant qu'il s'appliquoit à copier l'antique, il se réserva une partie de son temps qu'il consacroit à peindre des portraits, afin de concilier les vérités de la nature avec les beautés des artistes de l'ancienne Grèce. Il continua les dessins de la colonne trajane commencés par Jules-Romain, & ce fut par ses soins que ces dessins furent gravés.

Son dessin a de la pureté, ses têtes de l'expression, son coloris de la vigueur; ses draperies sont larges & étudiées d'après nature. Ses portraits étoient bien ajustés. Il aimoit à se délasser du genre de l'histoire par celui du paysage. Sa manière tenoit beaucoup de celle des Flamands dans la touche des arbres: il en accompagnoit les tiges de tout ce qui pouvoit y jeter de la variété. Il peignoit par préférence des châtaigniers, & regardoit cette espèce d'arbres, comme la plus favorable à l'imitation. Il acquit de la fortune, & la douceur de son caractère le rendit heureux.

On doit à ce peintre l'invention d'un nouveau stuc pour appliquer la mosaïque. Il mourut à Rome en 1570, à l'âge de soixante-deux ans.

Le Roi possède de ce peintre l'incrédulité de Saint-Thomas. Tout indique dans ce tableau, au jugement de Lépicié, que le Mutian étoit grand dessinateur, bon coloriste, & qu'il entendoit la partie de l'expression.

Villamene a gravé, d'après ce peintre, l'Annonciation: Corn. Cort, Sainte-Marie Egyptienne, St. Jérôme, &c., & sept paysages d'une grande beauté: Desplaces, le lavement de pieds.

(40) Louis de Vargas, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1528. Il fit deux fois

Digitized by Google

fois le voyage d'Italie, pour se perfectionner dans la peinture, & s'appliqua surtout aux ouvrages de Perin del Vaga. De retour dans sa patrie, il fut chargé de toutes les entreprises considérables, & traita également l'histoire & le portrait. Il mourut à Séville en 1590, âgé de soixante & deux ans. On dit que ses austérités avancèrent sa fin.

Le Duc d'Orléans possède de ce maître un Saint-Jean couvert d'une peau de chameau dans une proportion plus grande que nature.

Pierre Ballin a gravé, d'après ce peintre, la donation de Constantin.

(41) TADDÉE ZUCCHERO, de l'école Romaine, né dans le Duché d'Urbin en 1529, fut élève de son père, qui ne pouvoit guère lui enseigner que les premiers élémens & la manœuvre de l'art. Taddée vint, à quatorze ans, chercher à Rome de plus habiles maîtres : il fut obligé, pour subsister, de broyer des couleurs, & n'avoit pas la nuit d'autre asyle que les loges du palais Chigi. Dans cet état misérable, il copioit l'antique, il étudioit Raphaël. Ses progrès répondirent à son application, & de grandes entreprises furent la récompense de ses progrès. Le Duc d'Urbin le manda pour peindre le principal dôme de sa capitale ; les Papes Jules III & Paul IV l'employèrent dans plusieurs endroits du Vatican, particuliérement dans le Torrione, où il peignit plusieurs fresques avec beaucoup d'intelligence ; le Cardinal Farnese lui assigna une riche pension, & le chargea de la conduite entière des travaux de son château de Caprarola.

Il étoit grand dans la composition, moëlleux dans l'exécution, vague dans la couleur, assez correct dans le dessin, mais tombant dans la manière à force d'affecter la grandiosité. Doublement fatigué par les travaux & par la débauche, il mourut en 1566, âgé de trente-sept ans.

Il laissoit un grand nombre de travaux commencés, ou seulement entrepris. Ils furent donnés à *Frédéric*, son frère, moins habile que lui, mais plus facile ; coloriste assez agréable, fin dans ses têtes, dessinateur savant, mais très-maniéré. Frédéric a travaillé à Florence, en France, en Flandre, en Hollande, en Angleterre, en Espagne, à Venise, où il s'attira la jalousie des peintres Vénitiens, & mérita l'estime & les récompenses du Sénat, qui le créa Chevalier. Il mourut à Ancone en 1609, âgé de soixante-six ans.

Les deux Zuccheri furent, sans doute, des artistes très-estimables ; mais leurs succès gâtèrent les peintres d'Italie qui se les proposèrent pour modèles, jusqu'à ce que les Carraches, par une étude plus profonde & plus vraie, relevèrent la dignité de la peinture.

Corn. Cort a gravé, d'après Taddée Zuchero, la descente du Saint-Esprit, l'*Ecce homo*, la Pâques, l'Adoration des bergers ; & d'après Frédéric, le couronnement de la Vierge, le martyre de Sainte-Catherine, le mystère de l'Annonciation. F. Bartolozzi a gravé d'après le même peintre Marie, Reine d'Ecosse.

(42) PAUL CALIARI, dit *Véronese*, de l'école de Venise, né à Vérone en 1532, n'eut pour maître que son oncle, peintre inconnu, & dès sa première jeunesse étonna sa patrie par ses talens. Mais, ni Vérone, ni Mantoue, où il fut conduit par le Cardinal de Gonzague, n'étoient des théâtres suffisans à sa gloire : il vint à Venise, concourut pour un prix que proposoit le Sénat, & fut vainqueur : il eut le Titien pour juge, & ses rivaux eux-mêmes ratifièrent le jugement.

Le génie de Véronèse le portoit surtout aux grandes compositions ; on a célébré la noblesse de ses conceptions : on a eu raison, si l'on a supposé que la noblesse devoit être accompagnée de la grande richesse ; on ne trouve pas dans ses ouvrages la noblesse qui est compagne de la grande simplicité.

Le Véronese fit un voyage à Rome ; il y vit l'antique & Raphaël, & l'on assure qu'il retira un grand fruit de ce voyage. On ne voit pas cependant qu'il ait cherché les beautés simples de Raphaël & des anciens statuaires : & sans doute il fit bien de suivre l'impulsion de son caractère. Les beautés qu'il négligeoit étoient d'un ordre supérieur ; mais il se feroit fatigué vainement à les poursuivre, & il se fit un grand nom en s'attachant seulement à celles dont il avoit le sentiment. Destiné par la nature à être le premier des peintres d'apparat, il avoit un assez beau partage, & il dut s'en contenter.

C'est dans ce genre qu'il fit, à des époques différentes, les quatre tableaux qui ont peut-être contribué le plus à sa gloire. Ils représentent tous des banquets, & il y a étalé la plus grande magnificence.

Le premier, placé au réfectoire de Sainte-Georges, a plus de trente pieds de long, & renferme plus de cent-vingt figures : il représente les noces de Cana. C'est son chef-d'œuvre.

Le second, fait en 1570, pour l'église de St. Sébastien, représente le banquet de Simon le lépreux : on y voit la Magdelaine essuyer de ses cheveux les pieds du Sauveur.

Dans le troisième, peint en 1573, on voit Jésus-Christ à table avec ses apôtres dans la maison de Lévi.

Le quatrième, qui étoit dans le réfectoire des Pères Servites, représente le même sujet

que le second, mais différemment traité : l'ordonnance en est d'une grandeur & d'une magnificence extraordinaire. Des anges tiennent en l'air un rouleau, où est écrit : *Caudium in cœlo super uno peccatore pœnitentiam agente.* Il a été donné au Roi de France en 1665, par la République de Venise. Ces quatre tableaux sont remarquables par la manière dont ils sont peints & colorés, par la beauté des habits, la richesse des vases, & les autres accompagnemens qui, dit Félibien, représentent dans ces festins une magnificence aussi grande que tout ce qu'on rapporte de ceux d'Assuérus.

Mais cet amateur judicieux, en rendant justice au faste de ces compositions, observe avec raison le défaut de convenance qu'offre ce faste même. La magnificence de simples particuliers, tels que Simon & Lévi, ne devoit pas être celle des Rois de Perse. Aussi, quand on parle de la vérité qui regne dans les ouvrages de Paul Véronese, il faut entendre que cette vérité ne porte que sur les formes & la couleur; on n'y trouve ni celle du costume, ni celle des mœurs, ni celle de l'expression.

Ce peintre acquit de grandes richesses, & vécut honorablement, quoiqu'il ne recherchât pas avidement, comme le Tintoret, toutes les occasions de gagner, & qu'il se contentât souvent, pour ses plus beaux ouvrages, de retirer les avances qu'il avoit faites. Il ne se distinguoit pas moins par ses mœurs que par ses talens, & il avoit coutume de dire que les talens n'étoient estimables que par leur union avec la probité.

Si les têtes de femmes dans ses ouvrages n'ont pas le grand caractère de beauté, elles sont du moins agréables. Ses têtes des deux sexes ne sont que des portraits, mais ils sont beaux & bien choisis : ses ordonnances sont magnifiques, ses groupes ingénieusement enchaînés. S'il est vrai, comme de Piles le prétend, qu'il n'ait réussi dans le clair-obscur que par hazard, & sans principes, il faut avouer qu'il a eu souvent de ces hasards heureux, & qu'il a souvent assuré l'effet de ses tableaux par de belles masses d'ombre & de lumière. Son coloris est fier & vrai, ses reflets sont savamment ménagés. Il ne drapoit pas dans la grande manière de Raphaël; on a cru même voir en lui dans cette partie quelqu'imitation d'Albert Durer; mais il vêtoit bien ses figures à la manière de son temps & de son pays, & représentoit avec une grande vérité les plus riches étoffes. Quoique ses figures soient bien ensemble sous leurs vêtemens, il manquoit de correction & de finesse, mais non de grandeur, dans le dessin du nud. Il faut avouer cependant qu'il dessinoit agréablement les figures de femmes, & très-bien les têtes & les mains. Le fracas qui regne dans ses compositions, ressemble à de la chaleur; mais ce n'est ni le beau feu qui animoit Raphaël, ni l'impétuosité qui tourmentoit Michel-Ange, ni la vivacité de Rubens. Ses ombres tiroient trop sur le violâtre, mais ses demi-teintes étoient belles & fraîches. Il aimoit à placer l'horizon un peu bas pour donner plus de jeu à la composition, parce qu'alors les figures du devant devienn plus à dominantes. Son pinceau étoit gras, son faire facile son fini parfait, mais léger. S'il étoit foible dans l'expression des affections de l'ame, il saisissoit bien celle qui représente la vie. Dans les plafonds, il avoit de beaux raccourcis. Il savoit donner le mouvement à ses figures « Il a su » observer, dit M. Cochin, que, dans les » ombres portées, il reste une lumière qui ne » vient pas du jour principal, mais de tout » le ciel, ce qui fait paroître des détails tendres » dans ces ombres. Ce qui le rend plus admirable encore, c'est que ces parties ombrées conservent leurs demi-teintes colorées » avec une variété presqu'aussi détaillée que » les choses exposées au grand jour; & c'est » d'une manière si imperceptible, que la masse » totale n'en est pas moins unie & grise, mais » d'un gris coloré qui est d'une grande beauté. » On y apperçoit encore assez distinctement » une connoissance de l'effet de la lumière » qu'on voit rarement chez d'autres maîtres : » c'est que les devans du tableau sont tendres » & presque tous reflétés; les touches même » n'en sont pas si fortes que les ombres des » objets qui sont derrière. Il faut entendre » que ces objets qui servent de fond & qui » sont plus forts, ne soient pas fort éloignés. » C'est l'effet véritable de la nature; mais peu » de peintres l'ont connu; ou du moins il en » est peu qui aient eu assez de courage pour » le pratiquer. Il faut avoir beaucoup de science » dans le coloris & dans la magie du clair-» obscur, pour entreprendre de tirer les devans sans force, & par la seule beauté de » la couleur ».

Mais quoique Paul Véronese mérite les plus grands éloges, il faut avouer qu'il ne doit être imité que pour ses belles parties pittoresques, sans le regarder comme un véritable peintre d'histoire; ou du moins de l'histoire héroïque & antique. Mais il sera supérieur à la critique, & méritera des louanges sans réserve, si l'on se contente de lui assigner le rang suprême entre les peintres de portraits historiés, puisque les figures de ses tableaux d'histoire sont en effet des portraits, vêtus, ajustés comme l'étoient les nobles Vénitiens de son temps. Il auroit été sans reproche, s'il eût choisi, pour exercer son pinceau, des sujets de l'histoire de Venise. Il lui reste la gloire d'avoir été l'un des plus grands peintres qui

Digitized by Google

sient paru depuis la naissance de la peinture : il lui a manqué l'expression & les convenances, qui sont moins des parties de la peintures proprement dite, que de la poésie pittoresque.

Cet artiste laborieux mourut à Venise en 1588 dans sa cinquante huitième année. Quelques tableaux qu'on lui attribue, & qui ne paroissent pas tout-à-fait dignes de lui, peuvent être de *Benedetto*, son frère, ou de *Carlo* ou *Gabriele*, ses fils, qui ont le plus souvent travaillé avec lui, & qui ont quelquefois peint séparément dans sa manière.

Le roi possède de Paul Véronese vingt-six tableaux, entre lesquels on doit distinguer le repas chez Simon le Pharisien dont nous avons parlé. Lépicié reproche au célèbre Peintre sa funeste économie dans l'achât de ses couleurs, économie qui lui a fait épargner l'outre-mer, & qui est cause que le ciel a noirci ; ce qui détruit l'harmonie du tout ensemble : reproche que Véronese a mérité dans plusieurs de ses ouvrages.

Le tableau des pélerins d'Emaüs justifie la place que nous avons assigné à Paul Véronese plutôt entre les peintres de portraits historiés qu'entre les peintres d'histoire. Cet ouvrage est absolument du genre qu'on appelle portraits de famille : le peintre y a introduit sa famille entière. » Mais cette faute contre le costume, » dit Lépicié, fait naître tant de beautés du » côté de l'ordonnance & de l'exécution, qu'il » n'est guerre possible d'en savoir mauvais gré » à ce grand homme. »

Jesus-Christ est représenté à table avec les deux disciples, au moment où les yeux levés vers le ciel, il bénit le pain. A sa gauche est Paul Véronese. La femme de cet artiste, debout & magnifiquement vêtue, porte entre ses bras un enfant à la mamelle qui badine avec son collier. Deux de ses fils, habillés à la Vénitienne, sont auprès d'elle ; l'un paroît vouloir se cacher sous sa robe dans la crainte d'un épagneul que tient son frère & qui veut s'échapper. Deux petites filles, en corps de robe de damas à fleurs, s'amusent à caresser un gros chien couché devant la table. Des spectateurs, des domestiques, qui servent, & deux enfans, dont l'un à genoux a la main droite posée sur un vase, sont placés sur différens plans. La scène se passe dans un vestibule orné de colonnes cannelées, dont l'entrée laisse voir la campagne. Il est inutile d'observer que cette décoration est mal choisie, que cette pompe d'architecture est déplacée, que ces personnages Vénitiens, & ces épisodes de chiens & d'enfans choquent les convenances du sujet, du temps ou il s'est passé, & même de la raison qui, dans tous les genres, défend de distraire de l'objet principal, par des accessoires inutiles, l'attention du lecteur ou du spectateur.

Ce tableau a été gravé par Sim. Henri Thomassin, habile graveur, mais peu capable de rendre le Véronese. Le repas chez le Pharisien a été gravé par le Fevre, qui n'a jamais rendu que la composition & a négligé l'effet. On a de cet artiste un grand nombre d'estampes d'après le Véronese. Augustin Carrache a gravé, d'après le même peintre, le mariage de Sainte Catherine, Jesus-Christ mort, Jesus-Christ en croix, le martyre de Sainte Justine, & beaucoup d'autres tableaux dont il n'a pas exprimé la couleur.

(43) J. Fernandes Ximenes de Navaretta, dit *el Mudo* ou *le Muet*, de l'école Espagnole, naquit à Ligrogno, d'une famille noble, en 1532. Il sert à prouver que la nature ne laisse pas sans de grandes ressources ceux mêmes de ses enfans, qu'elle semble traiter le plus en marâtre. Navaretta étoit sourd & muet de naissance : mais des figures que, dès son enfance, il se plaisoit à tracer sur les murailles, & qui étoient supérieures à celles que dessinent communément les enfans, firent soupçonner ses dispositions pour la peinture, & cette espérance ne fut pas trompeuse. Il eut pour maître un Dominiquain, alors estimé dans son art.

Navaretta, après avoir reçu les premiers élémens de la peinture, passa en Italie, étudia les chefs-d'œuvres de Rome, & se rendit à Venise où il fut admis dans l'école du Titien. Sa réputation naissante le fit rappeller dans sa patrie, où il fut occupé dans le palais de l'Escurial. Formé à l'école du plus grand des coloristes, il ne le montra pas indigne d'un tel maître, & l'on dit qu'il joignoit l'expression à la partie séduisante de la couleur. Les poëtes de son pays ne manquerent pas de célébrer ses talens, qui semblolent contraster avec les privations auxquelles il avoit été condamné par la nature. Il mourut à l'Escurial en 1572, dans sa quarantième année.

(44) Martin de Vos, de l'école Flamande, d'abord élève de son père, peintre alors estimé, & ensuite de Franc Flore, naquit à Anvers on ne sait pas précisément en quelle année. Il fut bientôt compté entre les meilleurs artistes de son pays, & reçu dès l'âge de vingt-trois ans de l'académie d'Anvers. Mais placé au rang des maîtres par ses concitoyens, il ne conçut point un orgueil qui auroit pu l'arrêter des l'entrée de sa carrière, & alla se mettre à Rome au nombre des élèves. Il y fit de grands progrès dans l'art du dessin, sentit qu'une autre école pouvoit lui donner de plus savantes leçons sur la couleur, & se rendit à Venise. Le Tintoret non content de lui donner des conseils, offrit de l'associer à

Digitized by Google

ſes travaux, & l'artiſte Flamand peignit les fonds de payſages dans les tableaux du Vénitien.

Cependant ſes talens ne reſterent pas long-temps confondus avec ceux de ſon nouveau maître : il eut la gloire de voir ſes ouvrages recherchés dans la patrie des arts, & fit en Italie un grand nombre de portraits & de tableaux d'hiſtoire. Il fut employé par les Médicis, & c'eſt dire aſſez qu'il ſut plaire aux amateurs éclairés. Il avoit une couleur agréable, un deſſin correct, un pinceau facile ; ſes têtes ſe reſſembloient entre elles, mais elles étoient gracieuſes ; ſes compoſitions étoient un peu froides, mais naturelles ; ſes draperies un peu manierées ; ſes beautés n'étoient pas du premier ordre, mais ſes défauts n'étoient pas choquans, & ils obtinrent l'indulgence d'une nation qui n'eſt pas indulgente pour les artiſtes étrangers. Il dut ſans doute la faveur des Italiens à l'art avec lequel il peignoit, dans ſes tableaux d'hiſtoire, le payſage & les animaux.

L'eſtime qu'il obtenoit des Italiens ne lui fit point oublier ſa patrie ; il revint à Anvers où l'attendoient la réputation & la fortune. Il y décora de ſes ouvrages un grand nombre d'égliſes & y mourut en 1604 âgé de ſoixante & dix ans.

On voit chez le duc d'Orléans deux tableaux de ce maître. Dans le premier les figures ſont de grandeur naturelle ; il repréſente les principaux fleuves de l'Aſie & de l'Afrique, des nayades, des tygres, des crocodiles. L'autre repréſente Pan arrêté par Sirinx qui l'empêche de combattre des tygres.

Les Sadelers & d'autres artiſtes ont beaucoup gravé d'après Martin de Vos. On recherche ſurtout les pères du déſert gravés par Jean & Raphael Sadeler.

(45) Jean Bol, de l'école Flamande, né à Malines en 1534. Il ſe diſtingua d'abord entre les peintres en détrempe qui étoient alors en ſi grand nombre qu'on en comptoit dans la ſeule ville de Malines juſqu'à cent cinquante atteliers. Il ſe dégouta bientôt d'être confondu avec ces ouvriers de fabriques, & de voir ſouvent les copies de ſes meilleurs ouvrages vendu auſſi cheres que les originaux. Il ſe livra à la peinture en petit à gouazze & à l'huile, & vit ſes ouvrages recherchés. Il peignoit des vues, des marines, des ſujets d'hiſtoire, & ſes tableaux ne le cédent point aux peintures les plus précieuſes du même temps & du même pays. Il mourut à Amſterdam en 1583 à l'âge de quarante-neuf ans. On a beaucoup gravé d'après lui. Dire que ſes tableaux ont occupé le burin des Sadeler, c'eſt annoncer l'eſtime dont ils jouiſſoient.

(46) Joseph Porta, dit *Salviati*, de l'école Vénitienne, naquit à Caſtello nuovo della Grafignana en 1535. Il fut conduit à Rome par un de ſes oncles, & mis dans l'école du *Salviati*, peintre Florentin dont nous avons parlé. On s'accoutuma à lui donner le nom de ſon maître, ſous lequel il eſt plus connu que ſous le ſien. Il ſe fit une manière compoſée qui tenoit à la fois des écoles de Rome & de Veniſe, & qui fit rechercher ſes ouvrages par les Vénitiens : mais il conſerva de ſon maître l'habitude d'accuſer trop durement les muſcles.

Il fut rappellé à Rome par le Pape Pie IV qui lui fit peindre au Vatican l'Empereur Frédéric I. baiſant les pieds d'Alexandre III. Mille écus d'or, ſomme alors très conſidérable, furent la récompenſe de ce travail, & prouvent la réputation dont jouiſſoit l'artiſte. Après avoir fait encore quelques autres tableaux à Rome, il retourna à Veniſe où ſont ſes principaux ouvrages.

Il compoſoit & peignoit facilement. Ses ordonnances, dans les beaux ouvrages, ont beaucoup de grandeur ; on y voit cet enthouſiaſme que les Italiens nomment furie. Il entendoit bien le plafond, & donnoit à ſes figures un grand caractère. Ses têtes étoient belles, ſa manière graſſe, ſa couleur ſouvent bonne & vigoureuſe, quelquefois cependant un peu morne. Son deſſin étoit correct, même dans ſes peinturcs les plus foibles. Il n'étoit pas heureux dans l'art de draper & donnoit ſouvent à ſes plis trop de rondeur.

Il donnoit dans l'alchymie, & dans cette partie ſuperſtitieuſe des mathématiques qui étoit alors la plus cultivée & qui conſiſtoit à prédire l'avenir par la ſcience des calculs. Si l'alchymie ne lui procura pas les richeſſes qu'il s'en promettoit, elle lui fournit du moins quelques découvertes qui lui furent utiles dans la peinture à freſque. Il mourut à Veniſe en 1587 âgé de cinquante ans.

On voit de lui au palais-royal un enlévement des Sabines où les figures ſont grandes comme nature.

(47) Jean Stradan, de l'école Flamande, né à Bruges en 1536, d'abord élève de ſon père, & enſuite de pluſieurs peintres peu connus, fit bientôt aſſez de progrès pour ne pouvoir plus rien apprendre d'eux. Il alla étudier en Italie les chefs-d'œuvres de l'antiquité & ceux de Raphaël & de Michel-Ange, & s'attacha à François Salviati dont il emprunta en partie la manière. Il confondit quelque temps ſes travaux avec ceux de ce peintre & de Vaſari, & trouva de l'occupation à Naples, où il fut appellé par Don Juan d'Autriche ; en Flandre, où il fut conduit par ce prince ;

Digitized by Google

à Florence où il revint se fixer, & où l'on voit ses principaux ouvrages. Il a fait aussi plusieurs tableaux d'église à Venise & à Rome. Il peignoit à fresque & à l'huile, étoit bon dessinateur quoiqu'un peu lourd & maniéré; il avoit de la fécondité dans la composition & de la facilité dans l'exécution; sa couleur étoit bonne & vigoureuse, quoique tirant sur le bleuâtre. Il se distingua surtout dans les sujets de chasse & dans ceux où il entroit des chevaux. Il fut un des principaux membres de l'Académie de Florence; on a même écrit qu'il en fut directeur. Si ce fait est vrai, il falloit que Stradan eût une réputation bien imposante pour faire taire la jalousie des artistes Toscans qui ne rendent pas aisément hommage aux peintres étrangers. Il mourut à Florence en 1605 âgé de soixante-neuf ans.

Philippe Galle a gravé d'après lui le Christ en croix au moment où on lui présente l'éponge, & la passion traitée de deux manières différentes; H. Goltzius plusieurs feuilles de chevaux; Corn. Galle des chasses & des batailles. Ce peintre a aussi occupé plusieurs fois le burin des Sadeler.

(48) Dario Varotari, de l'école Vénitienne, tiroit son origine d'une noble famille d'Allemagne. Il naquit à Vérone en 1539, étudia d'abord l'architecture, entra ensuite dans l'école de Paul Véronese & devint l'un de ses meilleurs élèves. Il peignoit à fresque & à l'huile; & fut chargé de décorer de ses ouvrages un grand nombre d'églises & de palais. Il continua d'exercer l'architecture & il ornoit de ses peintures les palais qui avoient été construits sur ses dessins. Vif & fécond dans ses conceptions, il composoit bien, possédoit bien l'art de groupper, & disposoit ingénieusement ses plans. Son dessin étoit un peu rond, & n'étoit pas fort correct, mais ses têtes étoient belles, de ce genre de beauté qui a été connu de l'école Vénitienne, & qui ne s'élève pas au dessus de la nature telle qu'on la rencontre souvent dans le pays. Il peignoit bien, avoit en général un bon ton de couleur, & savoit établir de grandes masses d'ombre & de lumières. On lui reproche d'avoir travaillé souvent d'un pinceau trop fondu. Il mourut en 1596 à l'âge de cinquante-sept ans.

Clara Varotari, sa fille & son élève, se distingua dans le portrait.

(49) François Porbus, de l'école Flamande, né à Bruges en 1540, fut d'abord élève de *Pierre Porbus* son père, habile peintre & géographe, né à Gouda en Hollande, & qui s'établit à Bruges, où il mourut en 1583. Pierre a peint des tableaux d'autel à Bruges & dans sa patrie. Le plus estimé est celui qu'il fit pour la grande église de Gouda; mais le plus beau de ses ouvrages est le portrait du duc d'Alençon qu'il peignit à Anvers.

François passa de l'école de son père dans celle de Franc-Flore & le surpassa. Il peignit, comme son père, des tableaux d'autel d'une couleur vraie, & d'un pinceau agréable: sa touche étoit fine & décidée, sa couleur forte & harmonieuse. Il se fit distinguer dans le genre du portrait, & il excella sur tout dans la peinture du paysage & des animaux. Il avoit soin de faire reconnoître par le feuillé les différentes espèces des arbres qu'il représentoit. Il mourut en 1580 à l'âge de quarante ans.

François Porbus, le jeune, fils & élève du dernier, se fixa de bonne heure à Paris. Il eut des succès dans le genre de l'histoire & fut surtout employé pour le portrait. Sa couleur est chaude & vraie, sa composition simple, son dessin a de la finesse. C'est lui qui a peint le tableau de la cène qui est au maître-autel de la paroisse Saint Leu à Paris, ouvrage estimé, & fort supérieur à l'Annonciation qu'il a peinte au maître-autel des Jacobins de la rue Saint Honoré: ce dernier ouvrage a des beautés de détail, mais il manque trop de chaleur. Les deux tableaux de l'hôtel-de-ville, dont l'un représente la minorité de Louis XIII & l'autre la majorité de ce prince, peuvent faire connoître le mérite de Porbus dans le genre où il a eu les succès les plus décidés. On voit de lui, au cabinet du roi, deux portraits de Henri IV. Cet artiste mourut à Paris en 1622.

J. Sadeler a gravé d'après François Porbus le père, la conversion de Saint Paul. Le portrait de Henri IV, peint par Porbus le fils, a été gravé par Marsenay de Ghuy, & par Tardieu.

(50) Felix Riccio, dit *Brusasorci*, de l'école Vénitienne, né à Vérone en 1540, fut élève de son père & fit dans l'art des progrès rapides. Il alla ensuite à Florence étudier le dessin des grands maîtres de cette école; mais son goût naturel le porta toujours à l'imitation de Paul Véronese. Ses principaux ouvrages sont à Vérone. Son pinceau étoit facile, doux, agréable, quelquefois un peu léché. Sa manière est grande, ses têtes ordinairement belles, bien peintes, bien dessinées, & même quelquefois remarquables par la force de l'expression. Il plaît par sa couleur, souvent un peu grise, surtout dans les demi-teintes; mais toujours agréable, & faisant en même temps de l'effet: dans ses bons ouvrages, la composition tient de celle de Paul Véronese, &, malgré son séjour à Florence, il lui ressemble même pour le dessin.

Digitized by Google

(51) Jacques Palma, le vieux, de l'école Vénitienne, né à Sérinalta, dans le territoire de Bergame, en 1540, entra de bonne-heure dans l'école du Titien. Il saisit si bien la manière de son maître qu'il fut jugé digne de terminer un ouvrage que ce grand peintre, en mourant, avoit laissé imparfait : il n'atteignit cependant jamais à la même finesse de pinceau, & fut extrêmement inégal ; mais ses bons ouvrages doivent le placer dans la classe des artistes les plus distingués. Il ne peignoit que d'après nature, & dut à cette méthode une grande vérité. Sa manière étoit large & grasse, jusqu'au point de tomber même dans le barboteux ; sa couleur bonne & vigoureuse, souvent sourde ; son dessin juste, mais sans finesse ; ses têtes belles & d'un grand caractère ; ses lumières souvent bien grouppées : il y a cependant de ses ouvrages où on lui reproche de les avoir dispersées. Il mourut à Venise en 1596, âgé de cinquante-six ans.

On voit trois tableaux de ce maître au cabinet du Roi. Une sainte famille, avec un berger à genoux, se distingue par la beauté des têtes, l'excellence du coloris, & l'exécution du linge qui est d'une vérité capable de faire illusion. Une autre sainte-famille, formant un grouppe de huit figures, montre peu de génie, mais une couleur admirable, & une grande beauté de caractère dans plusieurs têtes. Le Christ mis au tombeau manque d'expression dans les têtes & d'élégance dans le dessin ; mais il est d'un grand relief.

(52) Jacques Palma, le jeune, neveu du vieux, naquit à Venise en 1544 & l'on croit qu'il fut élève du Tintoret. Il alla ensuite à Rome, étudier les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël & de Polidore. Il fut chargé par le Pape de peindre une galerie & une salle au Vatican. De retour à Venise, il fut préféré à son oncle par la beauté de son génie, la légèreté de la touche, l'art de dessiner les draperies. Mais devenu, après la mort du Tintoret & du Bassan, le premier des peintres Vénitiens, il fut accablé d'ouvrages, & se fit, pour mettre à profit l'occasion de s'enrichir, une manière négligée & expéditive. Ses ouvrages strapassés n'étoient plus quo des ébauches, & il devint bientôt inférieur à lui-même : mais il resta toujours admirable par l'esprit dont il animoit ses productions croquées. Il étoit si laborieux, que ses amis le trouverent occupé à peindre pendant qu'on enterroit sa femme. Son esprit le rendit cher aux gens de lettres ; il étoit intimement lié avec le Guarini & le cavalier Marin. Il mourut à Venise en 1628, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Le Roi ne possède de ce peintre qu'un Christ couronné d'épines. L'expression est touchante, le dessin d'un grand caractère, la lumière d'une belle distribution.

Estampes d'après le vieux Palme : buste de femme par Vorsterman, la Laure de Pétrarque par Hollar, la sainte-famille du cabinet du Roi par Et. Picard.

D'après le jeune Palme : un grand nombre d'eaux-fortes par lui-même ; une flagellation par Giles Sadeler ; un Saint Jérôme en méditation, par Goltzius.

(53) Antoine Tempeste, de l'école Florentine, né à Florence en 1545, fut élève de Stradan ; son inclination naturelle & les exemples qu'il voyoit dans cette école, le porterent à se consacrer sur-tout à la représentation des animaux, &, dans ce genre, il devint encore supérieur à son habile maître : mais il ne se borna point à cette seule partie de l'art, & cultiva aussi le genre de l'histoire. Il fit le voyage de Rome, & fut occupé par Gregoire XIII à orner de ses ouvrages les galeries du Vatican. Appellé à Caprarole par le Cardinal Alexandre Farnese, il y peignit plusieurs grands sujets d'histoire.

Son génie est connu par le grand nombre d'estampes qu'il a gravées lui-même & dont la plupart représentent des combats de cavalerie, des chasses, des cavalcades. Ses compositions sont pleines de feu, ses chevaux sont dessinés savament dans le plus grand caractère, mais avec un peu de cette exagération qu'on reproche généralement aux Florentins : Tempeste a vu la nature du cheval, comme Michel-Ange a vu celle de l'homme. Il est mort en 1620 à l'âge de soixante & quinze ans.

(54) Barthelemy Spranger, de l'école Flamande, né à Anvers en 1546, eut dans son pays plusieurs maîtres peu connus & vint se mettre à Paris sous la discipline d'un maître non moins obscur. Il alla ensuite à Milan où il prit des leçons d'un élève du Corrége qui n'avoit sans doute qu'un talent fort médiocre, mais qui put lui dévoiler la théorie de son habile maître. Spranger ne resta pas longtemps dans cette école & passa à Rome où dès lors il fut jugé digne d'être employé par le Cardinal Farnese à la décoration de son château de Caprarole ; il y peignit des paysages à fresque. Un tableau peint sur cuivre que le jeune artiste présenta au Pape Pie V, lui mérita l'avantage d'être nommé peintre de sa sainteté. Ce tableau de six pieds de haut représente le jugement dernier, & l'on n'y compte pas moins de cinq cent têtes.

La mort du Pape n'empêcha pas Spranger de trouver à Rome de l'occupation. Il y fit plusieurs grands ouvrages pour différentes égli-

Digitized by Google

ſes, & un nombre conſidérable de petits tableaux.

Mais s'il a produit à Rome un grand nombre d'ouvrages, on peut lui reprocher d'y avoir fait trop peu d'études & de ne s'être pas aſſez attaché aux chefs-d'œuvre qui rendent cette ville la plus belle & la plus ſavante école des arts. Il ſe contentoit de regarder ces excellens modèles, & ſe fioit à ſa mémoire, qui étoit fort heureuſe, du ſoin d'en conſerver les beautés: méthode inſuffiſante & dangereuſe: pour s'identifier les talens des grands-maîtres, il faut par ſes études en reproduire les ouvrages. » Il » eſt difficile de décider, dit un artiſte, M. » Deſchamps, ſi la mémoire eſt un don de la » nature plus avantageux que funeſte aux » artiſtes. Si elle leur rend préſens les grands » modèles, elle les trompe auſſi quelquefois; » ils prennent leur imagination pour une ré- » miniſcence, & ne ſuivent ſouvent que des » chimères ».

Il eſt incertain que Spranger ait fait un ſeul deſſin d'après l'antique, un ſeul d'après Raphaël. S'il n'a copié aucun des ouvrages de Michel-Ange, il ſemble les avoir du moins conſidérés attentivement, & il paroît avoir forcé la manière déjà outrée de cet artiſte. Il a traité les extrémités d'une façon bizarre, tourmenté les attitudes & donné généralement une caricature barbare à ſon deſſin. Il travailla preſque toujours de pratique, & fut maniéré dans la couleur comme dans les formes: mais il avoit une imagination abondante & facile, une compoſition riche, & une douceur de pinceau, une beauté de touche qui inſpiroient l'indulgence pour ſes défauts.

Mandé à Vienne par l'Empereur Maximilien II, il décora près de cette ville le château impérial de Fafangarten. Négligé quelque temps par Rodolphe, ſucceſſeur de Maximilien, il en reçut dans la ſuite plus de bienfaits que de ſon prédéceſſeur & lui conſacra ſes talens pendant dix-ſept ans entiers. Il dut cette faveur encore plus à ſon eſprit qu'à ſes talens pittoreſques; car on ne voit pas que Rodolphe ait aimé particulièrement les arts. Le prince goûtoit la converſation de l'artiſte au point de lui ordonner de travailler toujours auprès de lui, & l'attelier du peintre devint le lieu où l'Empereur prenoit le plus volontiers ſes délaſſemens. Spranger devint noble & opulent, & auroit fait encore une plus grande fortune, s'il avoit connu la cupidité: mais content de ſolliciter ſon maître en faveur de ſes amis, il ne demandoit rien pour lui-même. Un riche mariage combla ſa fortune & ſurpaſſa ſes deſirs. Sa maiſon de Prague, qu'il décora lui-même, fut un palais, & la peinture ne fut plus pour lui qu'une récréation. Ses tableaux ſont très rares dans les cabinets, parce que la plus grande partie de ſa vie fut conſacrée aux Empereurs Maximilien & Rodolphe.

Abſent depuis trente-ſept ans de ſa patrie, il voulut la revoir, & fut reçu dans toutes les villes de la Flandre avec les plus grands honneurs. Il retourna à Prague, où il mourut dans un âge fort avancé.

Eſtampes d'après Spranger. Les noces d'Hercule & d'Hébé par Muller; les portraits de Spranger & de ſa femme par G. Sadeler; les ſaintes femmes allant au tombeau de Jeſus-Chriſt par le même; Saint Dominique en méditation par Corn. Cort, le grand banquet des dieux par H. Goltzius.

(55) Camille Procaccini de l'école Lombarde, né à Bologne en 1546, élève d'Hercule, ſon père, entra enſuite dans l'école des Carraches qui étoient cependant beaucoup moins âgé que lui. On pourroit croire que Camille, & Jules Céſar ſon frère, élève des mêmes maîtres, ſont nés plus tard que ne le ſuppoſent les Biographes; mais je penſerois plutôt qu'on les a ſuppoſés élèves des Carraches, pour ne pas déranger le ſyſtême qu'on s'étoit formé, ſuivant lequel ces grands maîtres ont été les reſtaurateurs de l'art; ſyſtême qui ſouffriroit quelqu'atteinte, s'il avoit paru avant eux, & ſans leur ſecours, des artiſtes du mérite des Procaccini; ſyſtême qui étoit déjà renverſé par le talent du Tibaldi. Mengs, au lieu de regarder les Procaccini comme des diſciples des Carraches, dit que les Carraches s'étudièrent à les ſurpaſſer.

Ce qui eſt certain, c'eſt que Camille travailla en concurrence à Bologne avec les Carraches, qu'il fit enſuite le voyage de Rome, où il ſe perfectionna par des études laborieuſes, & qu'il s'établit enſuite à Milan où il n'eut point de rivaux. Il a peint dans cette ville des plafonds dont les figures ſont pleines d'expreſſion, mais terribles & giganteſques.

Il avoit une couleur vigoureuſe, même dans la freſque, de belles ordonnances, une grande liberté de pinceau, une bonne manière de draper, & donnoit beaucoup de mouvement à ſes figures. Quelquefois il étoit incorrect dans le deſſin, obſervoit mal les proportions, & faiſoit les extrémités trop fortes; mais il n'avoit pas ces défauts dans ceux de ſes ouvrages qu'il prenoit la peine d'étudier; alors ſes airs de tête, ſes draperies, ſon goût de peindre tenoit de l'imitation de Raphaël. Il eſt mort à Milan en 1626, âgé de quatre-vingt ans.

(56) Jules-Cesar Procaccini, né à Bologne en 1540, fut d'abord deſtiné à la ſculpture, & la quitta enſuite pour la peinture. On le compte, ainſi que ſon frère, entre les élèves des Carraches, ce qui eſt peu vrai-

Digitized by Google

semblable. On doit croire seulement qu'il fut élève de son père, & qu'ensuite à Rome, à Venise, à Parme, il étudia les ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien & du Correge. Il devint le chef de l'académie de Milan. Son dessin étoit correct, sa couleur vigoureuse, sa composition grande, son génie facile, ses ordonnances riches. Il étoit fort supérieur à son frère, plus pur, mais moins fier d'exécution. Son pinceau est aimable & large, son coloris admirable, & dans cette partie, il semble près d'égaler Rubens. Il a quelquefois imité le Corrége & quelques uns de ses tableaux ont été pris pour des ouvrages de ce maître. Il mourut fort riche à Milan en 1626, âgé de soixante-dix-huit ans.

J. Camerata a gravé d'après Camille Procaccini, Saint Roch guérissant les pestiférés, de la galerie de Dresde; & d'après Jules-Cesar, une sainte-famille de la même galerie.

(57) Charles Van-Mander, de l'école Flamande, naquit à Meulebeke près de Courtray en 1548. Il comptoit entre ses parens des ambassadeurs, des prélats; mais il conçut de bonne-heure qu'il pourroit surpasser aisément les honneurs dont ils étoient revêtus, s'il parvenoit à se distinguer dans les arts, & il eut l'ambition de joindre les lauriers littéraires aux palmes pittoresques. Tantôt il décoroit de ses tableaux les temples & les maisons des riches; tantôt il faisoit jouer avec applaudissement sur les théâtres ses tragédies & ses comédies, & il en peignoit lui-même les décorations. Déjà célèbre dans sa patrie, comme peintre & comme poëte, il fit le voyage de Rome, où il passa trois ans. Il y dessina des débris de temples & de statues antiques qui furent déterrés pendant son séjour; il y peignit à fresque & à l'huile, & y fit des paysages qui furent très-recherchés. A son retour d'Italie, il traversa la Suisse, & enrichit la ville de Bâle des productions de son pinceau. Il se préparoit à revoir sa patrie, lorsque Spranger, son ami, l'engagea à faire le voyage de Vienne: il refusa dans cette ville de s'engager au service de l'Empereur, & vint se rendre aux embrassemens de sa famille.

Chéri de ses parens & d'une jeune épouse, aimé de ses concitoyens, partagé entre les plaisirs que lui offroient les lettres & les arts, il vivoit heureux, lorsque la guerre l'obligea de quitter son pays. Plusieurs charriots l'accompagnoient chargés de ce qu'il avoit de plus précieux, lorsque rencontré par un parti de soldats sanguinaires, il vit égorger, sous ses yeux, ses domestiques & les conducteurs. Lui-même, déjà la corde au col, alloit être attaché à une branche d'arbre. Il vit passer un officier qu'il crut reconnoître, & implora son secours en italien. L'officier, avec sa suite, parvint à l'arracher aux bras de ses assassins, & reconnut, dans le malheureux qu'il venoit de sauver, un homme avec qui il s'étoit uni à Rome par les liens de l'amitié. S'il eut le plaisir de conserver les jours de son ami, il n'eut pas assez de crédit pour lui faire rendre ce que les brigands lui avoient enlevé.

Van-Mander, par un travail assidu, réparoit à Bruges les pertes qu'il avoit supportées, lorsque la peste & l'approche des ennemis le forcèrent à quitter cet asyle. Il s'embarqua pour la Hollande avec sa femme & ses enfans, & s'établit à Harlem, où les fruits de ses talens reparèrent sa fortune. Il fonda une académie dans cette ville, & introduisit en Hollande le goût italien.

Le nombre de ses tableaux est considérable, ainsi que celui de ses cartons pour des tapisseries. Il étoit ingénieux dans ses compositions, brillant dans sa couleur, assez correct dans le dessin; mais, dans les derniers temps, il devint maniéré. Ses œuvres littéraires composent plusieurs volumes. Indépendamment de ses pièces de théatre & de ses autres poésies, il a publié une explication de la fable, & la vie des peintres anciens, Italiens & Flamands, jusqu'en 1604. On trouve dans cet ouvrage des jugemens très-sains & une grande impartialité. Van-Mander, dit M. Desecamps, fut bon peintre, bon poëte, savant éclairé, sage critique, & surtout homme de bien. Il mourut en 1606, âgé de cinquante-huit ans, à Amsterdam, où, depuis deux ans, il avoit fixé sa demeure.

H. Hondius a gravé, d'après ce peintre, le jugement de Salomon, J. Saenredam, S. Paul & S. Barnabé déchirant leurs vêtemens; J. de Ghein, Persée & une fuite en Egypte.

(58) Corneille Ketel, de l'école Hollandoise, né à Gouda en 1548, fut élève de son oncle qui l'instruisit encore mieux dans les belles-lettres que dans la peinture. Il vint en France, fut employé, avec quelques-uns de ses compatriotes, aux travaux de Fontainebleau, & se vit obligé d'interrompre ses ouvrages commencés, parce que les sujets de l'Espagne reçurent ordre du Roi de quitter le Royaume.

Il trouva peu d'occupation dans sa patrie, & passa à Londres, où ses ouvrages furent très-recherchés. Il s'adonna principalement alors au genre du portrait, qui étoit le mieux récompensé en Angleterre.

De retour à Amsterdam, il peignit une compagnie entière d'arquebusiers, tableau remarquable par la richesse de l'ordonnance, la juste imitation des étoffes & la ressemblance des

Digitized by Google

des portraits. Il fit encore un autre tableau du même genre pour la compagnie de S. Sébastien, ouvrage comparable au premier, & dans lequel, malgré le grand nombre des portraits, rien n'eſt froid ni confus. On cite auſſi, parmi ſes ouvrages remarquables, les portraits des artiſtes & amateurs de ſon temps ſous la figure de Jéſus-Chriſt & des Apôtres.

Ses ouvrages, dont on ne peut louer le deſſin, ſont remplis d'eſprit. Il modeloit en terre & en cire, peignoit l'hiſtoire en grand & en petit, le portrait & l'architecture, & étoit un des poëtes eſtimés de ſon pays. C'eſt ce même Kézel dont nous avons parlé à l'article MAIN, qui s'aviſa de peindre avec les deux mains, ſans pinceau, & qui enſuite employa ſes pieds au même uſage. On ignore l'année de ſa mort; on ſait qu'il vivoit encore en 1600.

(59) HENRI VAN-STEENVICK, de l'école Flamande, né en 1550 dans la ville dont il porte le nom, doit être compris entre les peintres eſtimables, quoique le genre dans lequel il excelloit ne fût que ſubalterne. Il peignoit des perſpectives, & vit ſes ouvrages fort recherchés & payés très cher. Il aimoit ſur tout à repréſenter des édifices gothiques, & ſe plaiſoit à ne les éclairer que de la lueur des flambeaux, cherchant à rendre plus myſtérieux encore, par l'effet, ces lieux déjà myſtérieux par le genre de leur conſtruction. Il joignoit la vérité de la couleur au piquant des effets. La guerre l'obligea de fuir ſon pays & de ſe retirer à Francfort ſur le Mein: ſes talens n'y furent pas moins bien récompenſés que dans ſa patrie, il y trouva des amis, & y laiſſa des regrets lorſqu'il mourut en 1604, à l'âge de cinquante-quatre ans.

(60) PAUL DE LAS ROELAS, de l'école Eſpagnole, naquit à Séville vers 1550, & vint à Veniſe prendre des leçons du Titien. Il acquit la beauté de la couleur, & joignit, dit-on, à ce talent un deſſin correct, une compoſition ingénieuſe & le ſentiment de l'expreſſion. Il excelloit à repréſenter les affections douloureuſes. On célebre ſon tableau de la bataille gagnée par Clovis à Tolbiac: la confuſion & le trouble des vaincus y fait un heureux contraſte avec la tranquille fierté des vainqueurs. Il étoit ſavant dans la perſpective & l'anatomie, & avoit fait une étude approfondie des proportions. Il fut fait chanoine de l'égliſe d'Olivarès, & mourut dans la ville où il avoit pris naiſſance en 1620, à l'âge de ſoixante & dix ans.

(61) CHRISTOPHE SCHWARTZ, de l'école Allemande, né à Ingoſtadt en 1550, reçut dans ſa patrie les élémens de ſon art & alla ſe perfectionner à Veniſe dans l'école du Titien. Les Allemans le nomment très improprement le Raphaël de l'Allemagne: il n'a ni la correction ni la nobleſſe de Raphaël, & ſemble avoir cherché bien plutôt à imiter le Tintoret. Son mérite conſiſte dans l'abondance de la compoſition, la beauté du coloris & la facilité du pinceau. Loin de chercher à imiter les maîtres des écoles Romaine ou Florentine, il regardoit celle de Veniſe comme la première du monde, & n'a jamais cherché que l'imitation des parties brillantes de cette école. On admire pour la manœuvre ſes freſques qui ſont moëlleuſes comme des peintures à l'huile. De retour en Allemagne, il ſe fixa à Munich & fut employé par le duc de Bavière Albert V, le grand protecteur des arts. C'eſt dans cette ville qu'il faut voir & juger ſes ouvrages. Il y mourut en 1594 à l'âge de quarante-quatre ans.

Pluſieurs de ſes tableaux ont été gravés par les Sadeler. Luc Kilan a gravé d'après ce peintre l'entrée de Charles Quint emmenant des captifs d'Alger.

(62) VENCESLAS KOEBERGER, de l'école Flamande, naquit à Anvers, on ne ſait en quelle année. Il fut élève de Martin de Vos. L'habitude de voir la fille de cet artiſte la lui fit aimer, & ſon amour fut malheureux. Déſeſpérant enfin de plaire, & tourmenté de chagrin, il chercha dans les voyages une diſſipation à ſa mélancolie & un moyen de faire de nouveaux progrès dans ſon art. Il étudia les beautés de Rome, & ſe rendit à Naples où la fille d'un peintre Flamand nommé Franc effaça, par ſa beauté, l'impreſſion qu'avoit faite ſur ſon cœur la fille de Martin de Vos. Plus heureux cette fois, il fut aimé, & reçut la main de celle qu'il aimoit.

Il avoit trouvé le bonheur en Italie, & ne penſoit plus à quitter cette belle contrée. Ses talens y trouvoient leur récompenſe, & ſa réputation qui paſſa dans ſon pays lui procuroit des ouvrages qu'il envoyoit en Flandre. Ce fut en Italie qu'il peignit pour la ville d'Anvers la confrairie de Saint Sebaſtien; ce fut en Italie qu'il répara cet ouvrage qui lui fut renvoyé, parce que des artiſtes jaloux ou des amateurs ſans probité en avoient coupé & enlevé deux têtes de femmes qui attiroient tous les regards. L'auteur répara cet accident avec tant de ſuccès, qu'on ne pouvoit appercevoir l'infulte ou l'hommage qu'on avoit fait à ſon tableau. Cet ouvrage, dit M. Deſcamps, eſt admirable dans toutes ſes parties; deſſin, coloris, diſpoſition du tout-enſemble.

Enfin Koeberger, toujours ſollicité par ſes concitoyens, ne put ſe défendre de ſe rendre

Digitized by Google

à leurs vœux & vint à Anvers : mais bientôt après il alla s'établir à Bruxelles, où il fut nommé peintre de l'archiduc Albert d'Autriche.

Koeberger prouva qu'un homme qui sait occuper tous les instans peut embrasser à la fois plusieurs arts & plusieurs branches des connoissances humaines. Bon peintre, il étoit en même temps habile architecte. Il bâtit & orna de ses tableaux plusieurs chapelles, & l'église de Notre-Dame de Montaigu qu'il construisit dans la forme de Saint Pierre de Rome. Savant dans l'hydrostatique, il eut la conduite des fontaines de Bruxelles. Ses poésies étoient estimées des Flamands, & ses connoissances dans les médailles, dont il fit une très riche collection, lui donnerent un rang distingué entre les savans antiquaires. Ce fut lui qui institua un mont-de-piété à Bruxelles. Il est étonnant qu'on ignore l'année de la naissance & de la mort d'un homme recommandable à tant de titres. Le savant Peiresc fit, pour jouir de sa conversation & de ses connoissances, le voyage de Bruxelles, ne put le connoître sans l'aimer, & continua d'entretenir avec lui une correspondance assidue.

(63) Mathieu et Paul Bril. Ces deux frères appartiennent à l'école Flamande, & sont nés à Anvers, le premier en 1550, le second en 1556.

Mathieu passa de bonne heure en Italie & fut employé sous le pontificat de Grégoire XIII au Vatican où il peignit de fort beaux payſages à freſque. Il auroit pu ſe faire une plus grande réputation ſi ſa carrière eut été prolongée ; mais il mourut à Rome en 1584 âgé de trente-quatre ans.

Paul eut pour maître un peintre médiocre, il peignit d'abord des clavecins, & fut occupé dans ce genre à Anvers & à Bréda. Sa vie ſe ſeroit peut-être écoulée toute entière dans l'obſcurité de ſemblables travaux, ſi la réputation dont ſon frère jouiſſoit à Rome ne fut parvenue juſqu'à lui. Un ſentiment ſecret lui apprit qu'il étoit capable d'atteindre à la même gloire, & il crut devoir la pourſuivre par le même chemin. Echauffé de cette noble émulation, il ſe déroba ſecrettement de la maiſon paternelle, traverſa la France, fit quelque ſéjour à Lyon ſans doute pour y gagner de quoi continuer ſa route, arriva enfin à Rome auprès de ſon frère, &, pour parvenir à l'égaler un jour, ou même à le ſurpaſſer, il ſe rendit d'abord ſon élève. Les leçons qu'il en reçut n'étoient pas celles qui lui convenoient ; la lenteur de ſes progrès ſembloit le condamner pour toujours à la médiocrité : mais il vit des payſages du Titien. & dès lors n'ayant plus beſoin d'autres maîtres, il en fut un lui-même. Sa manière de peindre devint légère & moëlleuſe, ſes lointains vrais & piquans, ſa couleur vigoureuſe & attrayante, ſa touche juſte & ſpirituelle. Il animoit ſes payſages par des figures ſpirituellement deſſinées. Quelquefois Annibal Carrache ne dédaignoit pas d'allier ſon pinceau à celui de Paul Bril, & de peindre les figures de ſes tableaux.

Après la mort de ſon frère, Paul Bril eut la penſion que le Pape accordoit à cet artiſte dont il continua les travaux. Il travailloit à l'huile & à freſque, & peignoit avec un ſuccès égal le payſage idéal, les vues, & ce qu'on peut appeller le payſage topographique ; c'eſt ainſi qu'on peut nommer ſix de ſes tableaux où il peignit les ſix principaux monaſtères du domaine du Pape ; on peut mettre dans la même claſſe les vues des chateaux du cardinal Matteï qu'il peignit pour cette éminence. Le plus conſidérable de tous ſes ouvrages ſe voit dans le ſallon nouveau du Pape ; il a 65 pieds de long, & le payſage en eſt d'une grande beauté.

Ce même artiſte qui couvroit de ſes peintures de vaſtes murailles, ſe réduiſoit ſans peine à faire des tableaux de chevalet, & même de petits tableaux ſur cuivre d'un fini précieux & très juſtement recherchés. On aime dans ſes ouvrages la touche légère dont il terminoit & caractériſoit les maſſes des arbres ; mais on lui reproche d'avoir fait ſes tableaux un peu verds. Il mourut à Rome en 1626, âgé de ſoixante & douze ans.

On voit au cabinet du Roi, treize tableaux de ce maître dont la plupart ſont peints ſur toile. Celui qui repréſente le *Campo Vicino*, & qui eſt ſur cuivre, eſt de ſon meilleur temps.

Paul Bril a gravé lui-même d'après ſes deſſins ou ſes tableaux pluſieurs eaux-fortes, & entr'autres deux vues des côtes de la Campanie. Les Sadeler ont gravé pluſieurs fois d'après lui. Son Saint Jérôme en méditation, qui eſt au cabinet du Roi, a été gravé par Vorſterman.

(64) Denys Calvart, de l'école Flamande, né à Anvers vers 1555, ne peignit d'abord que le payſage, & ne ſavoit pas même l'accompagner de figures. Ce genre, ſi riche en effet, lui ſembla trop borné, & pour étudier le genre de l'hiſtoire, il fit le voyage d'Italie. Proſper Fontana peintre eſtimé, & qui fut le maître de Louis Carrache, le reçut dans ſon école ; & les ouvrages du Corrége, du Parmeſan, du Tibaldi donnerent au jeune élève des leçons encore plus utiles. Ardent de connoître tout ce qui pourroit l'éclairer ſur ſon art, il alla admirer les chefs d'œuvre de Rome, revint s'établir à Bologne, & y forma une école eſtimée, où le Guide, l'Albane & le Dominiquin reçurent les premiers principes de l'art de pein-

Digitized by Google

tre. Calvart plus connu par ſes illuſtres élèves que par lui-même, étoit cependant un peintre très eſtimable. Son pinceau étoit ſuave & moëlleux, ſa couleur agréable & harmonieuſe, ſes figures avoient de la grace. On ne voit guere de ſes ouvrages qu'à bologne, & ils ſont encore admirés des connoiſſeurs. Peut-être Calvart ne fit-il pas un émule inutile pour Louis Carrache. Il mourut à Bologne en 1619.

Wierx a gravé d'après ce peintre, le mariage de Sainte Catherine.

(65) Les Carraches. Voyez ce qui a été dit de ces célèbres maîtres à l'article Ecole, ſous l'école de Lombardie.

Le Tintoret vouloit détourner Louis Carrache de ſuivre la carrière de la peinture; il ne le croyoit pas propre à cet art. On fait que Corneille voulut détourner Racine de la carrière du théatre. Les grands maîtres ſont portés à croire que leur caractère particulier eſt le caractère eſſentiel de l'art: ils ne reconnoiſſent pas de diſpoſitions dans ceux qui ne promettent pas de les imiter. Sans doute le Tintoret auroit eu raiſon de ne pas reconnoître dans Louis Carrache des diſpoſitions pour la peinture, ſi, pour être peintre, il falloit reſſembler au Tintoret.

Le Roi poſſède trois tableaux attribués à Louis Carrache. Celui qui repréſente l'*Annonciation* ne ſemble pas digne de ce maître. Mais dans celui de la *Nativité*, on reconnoît la grace & l'onction qui tantoient partie de ſon caractère. La compoſition eſt ſavante; la couleur vigoureuſe & ſuave, les figures ſont deſſinées d'un grand goût. Dans le tableau de l'*adoration des Rois*, on reconnoît combien Louis avoit étudié le Corrége par l'expreſſion gracieuſe qu'il a donnée à la Vierge & à l'enfant Jeſus. Les figures ſont élégantes & bien drapées; la compoſition eſt riche & d'une belle ordonnance. Nous n'avons fait que tranſcrire ici les jugemens de Lépicié.

C'eſt ſur tout à Bologne qu'il faut voir ce maître; c'eſt là que ſe trouve le plus grand nombre de ſes tableaux. Nous allons tâcher d'établir ſon caractère d'après les jugemens que M. Cochin a portés dans cette ville d'un grand nombre de ſes ouvrages. Ses figures ſont ordinairement du meilleur goût & très ingénieuſement tournées: ſon deſſin eſt d'une grande manière, quelquefois cependant chargé & incorrect, principalement dans les extrémités & ſurtout dans les pieds. Ses compoſitions ſont très bien entendues, ſes groupes bien liés, bien diſpoſés, ſes têtes bien coeffées & d'un grand caractère; celles de femmes ſont quelquefois belles & majeſtueuſes, quelquefois ſeulement jolies, toujours dumoins agréables. Ses draperies, ſavantes & à grands plis, enveloppent bien les figures. Sa touche large a une ſorte d'incertitude qui plaît. Il eſt de la plus grande hardieſſe dans les raccourcis. Le caractère le plus général de ſa couleur eſt d'être triſte & morne; mais on voit de lui des tableaux où elle eſt en même temps ſourde & vigoureuſe; on en voit où elle eſt fraîche & vive. Dans ſes freſques, elle eſt ſouvent d'un gris qui tire ſur la couleur de brique.

Le Peſareſe a gravé d'après Louis Carrache pluſieurs miracles de Saint Benoit. La Viſitation a été gravée par Michel Laſne.

Auguſtin, quoique diſtrait par ſon goût pour la poéſie, pour la muſique, pour la gravure, & pour les charmes de la ſociété, a fait cependant un grand nombre d'ouvrages de peinture. Nous ne croyons pas qu'il y ait de lui à Paris d'autres tableaux que celui du duc d'Orléans; mais il peut donner une idée favorable de ſon auteur. Il repréſente le martyre de Saint Barthelemi. Le fond eſt un payſage. Auguſtin compoſoit bien, drapoit ſavamment, deſſinoit avec pureté, & donnoit aux têtes un grand & beau caractère. Sa manière étoit ferme; la couleur, en général triſte & monotone, étoit quelquefois d'un très bon ton. Homme d'eſprit, il mettoit des penſées heureuſes dans ſes tableaux, & fut ſouvent utile à ſon frère pour l'invention.

Il n'avoit jamais pu vivre cordialement avec Annibal, & ne put ſoutenir d'en vivre ſéparé. S'étant brouillé avec lui à Rome, il ſe rendit chez le duc de Parme où il tomba dans la plus profonde mélancolie qui le dévora lentement. Cet artiſte de mœurs aſſez libres, & qui toujours s'étoit plu à traiter des ſujets libres, fut touché de la plus vive dévotion en contemplant les figures de Jeſus-Chriſt & de la Vierge qu'il venoit de peindre. Il ſe retira chez les Capucins, leur confacra ſes travaux, & mourut dans cette retraite.

Entre les eſtampes qu'il a gravées d'après ſes propres compoſitions, nous citerons ſeulement ſa Galatée ſur les eaux, Vénus châtiant les amours, & l'amour vainqueur de Pan. François Perier a gravé d'après lui la fameuſe communion de Saint Jérôme; Ravenet, le jeune Tobie; Guillaume Château, l'adoration des Rois.

Annibal avoit reçu de la nature les qualités qui forment le grand peintre; il les auroit développées avec encore plus de grandeur & d'éclat, s'il y avoit joint la culture de l'eſprit. Ennemi de la lecture, il ignoroit même la fable & l'hiſtoire, & étoit obligé de recourir aux lumières de ſon frère Auguſtin ou de quelques gens lettrés. Il devoit réſulter de cette ignorance qu'il ne pouvoit être animé de la poéſie de ſon ſujet comme s'il l'eût bien poſſédé lui-même. C'eſt ſurtout dans les ouvrages

Digitized by Google

des artiſtes éclairés que l'on trouve le grand poëte réuni au grand peintre. Annibal avoit la poëſie de ſon art, quand ſes ſujets n'étoient pas au deſſus de ſes lumières.

Il ſe diſtingua par la beauté du deſſin, le bon choix des attitudes, & la belle manière de draper. En général ſa couleur étoit matte, comme celle de tous les Carraches; quelquefois cependant elle eut de l'éclat & de la fraîcheur. Il deſſinoit fièrement les raccourcis, & excelloit dans les beautés mâles. On voit dans pluſieurs de ſes beaux ouvrages les muſcles ſavamment exprimés; mais avec douceur, & reſſentis ſans preſque paroître. On lui reproche un peu de rondeur dans les contours, un peu de charge dans le nud des femmes; il réuſſiſſoit mieux dans les enfans. Il ſut, dans la manière de peindre, diſſimuler le ſoin & introduire une négligence apparente qui fait la plus agréable ſéduction du métier; c'eſt lui qui a donné le modèle de cette manœuvre juſtement goutée des modernes, mais qu'ils ſemblent trop regarder comme une des parties capitales de l'art. Il chercheit à imiter le Corrége; mais il ne put l'atteindre dans l'extrême variété des formes, dans l'ondoyant des contours, & en voulant imiter les grandes demi-teintes de ce maître, il lui arriva de tomber dans le griſâtre. On paroît s'accorder à lui aſſigner le premier rang après les trois plus grands maîtres, Raphaël, le Titien & le Corrége. Il a ſurpaſſé chacun d'eux dans quelques parties; il a réuni à un aſſez haut dégré plus de parties qu'aucun d'eux; mais il n'a pas, comme aucun d'eux, excellé au plus haut dégré dans une partie capitale, & c'eſt à cette excellence que ſont réſervés les premiers rangs.

On l'a loué d'avoir profité des détails de la nature commune que les grands maîtres dans l'art du deſſin avoient cru devoir négliger; d'avoir regardé la nature comme la limite de l'art, & les ſuppoſitions d'une beauté ſupérieure à la nature comme chimériques: nous ne croyons pas devoir adopter ces jugemens; ils ſont d'un artiſte dont le nom pourroit leur donner de l'autorité: mais cette autorité eſt balancée par celle d'un grand nombre d'autres artiſtes juſtement célébres, & doit céder ſurtout aux grands principes de la haute poëſie de l'art. Louons plutôt Annibal de ce qu'arrivé à Rome dans un âge où communément on dédaigne de ſe réformer, il corrigea ſa manière après avoir vu l'antique & les ouvrages de Raphaël, modéra la fougue de ſon génie, châtia ce qu'il y avoit de trop chargé dans ſes formes, & chercha à imiter la beauté du caractère antique.

Le cabinet du Roi renferme vingt-deux tableaux d'Annibal; nous ne parlerons que d'un petit nombre. deux Nativités dont l'une peinte ſur cuivre, eſtimée par la beauté du deſſin & par la manière ſavante avec laquelle le peintre a conduit ſa lumière dont l'enfant Jeſus eſt le foyer: l'autre regardée comme un morceau des plus précieux par la fierté & le grand goût du deſſin, la vigueur du coloris, l'expreſſion & le beau choix qui règnent dans les plis des draperies: le *ſilence* du Carrache, où ſe joint aux mêmes parties de l'art l'élégante ſimplicité de la compoſition: Jeſus-Chriſt placé dans le tombeau, morceau d'une belle compoſition; & d'une expreſſion vraie & touchante: la reſurrection de Jeſus-Chriſt, tableau d'une belle poëſie: Saint Sébaſtien, qui ſuffiroit pour faire connoître le mérite du maître: un payſage avec un hermite en méditation; tableau digne de la réputation d'Annibal dans la peinture du payſage.

Auguſtin eut un fils naturel nommé Antoine, qui, dit-on, auroit pu égaler & ſurpaſſer peut-être les autres Carraches, s'il avoit vécu plus longtemps. On vante les trois chapelles qu'il a peintes à freſque à *San-Bartolomeo nell' iſola*. On voit au cabinet du Roi un tableau de ce peintre repréſentant le deluge. Il y a de l'action & de la variété dans la compoſition; mais on ſent trop que l'artiſte a voulu faire uſage des académies qu'il avoit dans ſon porte feuille. On y remarque une belle penſée. Un vieillard effraye de ſe ſauver ſur un cheval blanc qu'il embraſſe de ſes deux mains; un homme veut s'attacher à ce cheval, & en eſt mordu à la tête ſans paroître même ſentir la douleur qu'il éprouve, & ſans que cette douleur lui faſſe lâcher priſe. Ce tableau eſt bien deſſiné & bien peint, mais il pêche par la couleur. La rareté des ouvrages d'Antoine contribue à le rendre très précieux.

Tous les artiſtes & les amateurs des arts connoiſſent les eſtampes de la galerie Farnèſe peinte par Annibal. Roullet a gravé, d'après ce maître, les Saintes-Femmes au tombeau de J. C. Le *Silence* a été gravé par Hainzelmann.

(66) Jean Van-Achen, de l'école Allemande, né à Cologne en 1556, montra dès l'enfance de grandes diſpoſitions pour la peinture. Dès l'âge de dix à onze ans, ſans avoir eu de maîtres, il deſſina le portrait d'une dame étrangère qui paſſoit par Cologne, & ce portrait fut trouvé très-reſſemblant. Ses parens ne purent réſiſter à une preuve ſi frappante de ſon penchant naturel, & ne ſongérent plus qu'à le ſeconder.

Le jeune artiſte, après avoir paſſé dans ſon pays ſix années ſous la conduite d'un peintre aſſez eſtimé, alla chercher en Italie les leçons que ne pouvoit lui fournir l'Allemagne. Il s'arrêta à Veniſe, à Rome, à Florence. Pendant

Digitized by Google

qu'il étoit à Rome, il se peignit lui-même riant & tenant une coupe de vin; une femme connue & qui se nommoit la Donna Vénusta, étoit représentée à côté de lui : ce tableau est regardé comme son chef-d'œuvre. Cependant il ne se borna pas au genre du portrait, & se fit une grande réputation dans l'histoire. Son talent fut recherché & récompensé par l'Empereur & par Albert V, duc de Bavière. Il peignit pour ce dernier prince l'invention de la croix, dont on admire l'invention & le coloris. Il étoit dessinateur correct, mais sans avoir pu se dépouiller entièrement de la manière qu'il avoit contractée dans ses premières études en copiant des ouvrages de Spranger. Ses airs de tête, dans ses beaux ouvrages, tiennent de la grace du Correge. On ignore l'année de sa mort.

Les trois Sadeler ont beaucoup gravé d'après Van-Achen, & quelques-unes de leurs estampes rendent témoignage à la manière gracieuse de ce peintre. Mulier a gravé, d'après lui, un Saint-Sébastien.

(67) Octave Van-Vèen, plus connu sous le nom d'*Otto Vanius*, de l'école de Hollande, naquit à Leyde en 1556, d'une famille distinguée. Son père, qui étoit bourguemestre, le fit élever dans l'étude des lettres, mais il ne combattit point l'inclination que le jeune homme marquoit pour la peinture. Van-Vèen apprit les premiers principes de son art dans son pays, & passa ensuite à Rome où, à la recommandation du Prince de Liége, il fut reçu avec distinction dans la maison du Cardinal Maducio. Il se mit sous la conduite de Frédéric Zucchero, consacra sept années à l'étude de l'antique & des grands maîtres, & ne conserva que des traces légères de la manière de son pays.

Sorti de l'Italie, il travailla quelque temps chez l'Empereur, l'Electeur de Baviere, l'Electeur de Cologne, sans que les offres de ces princes pussent le déterminer à renoncer à sa patrie. Il revint dans les Pays-Bas, où le Prince de Parme, qui en étoit Gouverneur, le nomma ingénieur en chef, & peintre du Roi d'Espagne. Après la mort de ce Duc, l'artiste choisit Anvers pour sa résidence; mais il fut bientôt rappellé à Bruxelles par l'Archiduc Albert, qui lui donna l'intendance des monnoies. On lui fit des offres, au nom de Louis XIII, pour l'attirer en France; non-seulement il les refusa, mais il ne voulut pas même travailler pour ce prince, ennemi de son souverain, soit qu'il faille attribuer cette délicatesse à un scrupule de patriotisme, soit plutôt qu'il craignit de se rendre suspect à la cour d'Espagne. Il mourut à Bruxelles en 1634, âgé de soixante & dix-huit ans.

Ses deux filles, Gertrude & Cornélie, se sont distinguées dans la peinture. On estime surtout de la dernière le portrait de son père. Il a été gravé par Egid. Ruchol.

» Otto Vœnius avoit, dit M. Huber, un » genie facile & fage. Gracieux dans ses airs » de tête, & correct dans son dessin, surtout » dans les extrémités, il donnoit de l'expres- » sion à ses figures, mais il ne leur prêtoit » pas assez de noblesse. Il entendoit très-bien » l'art des draperies, ainsi que la science des » lumières & des ombres. C'est de tous les » peintres Hollandois celui qui a le mieux » observé le costume ».

Il peignoit le portrait & l'histoire; il étoit poëte, historien & littérateur. On compte entre ses écrits, l'histoire de la guerre des Bataves contre Civilis & Cérialis, extraite de Tacite, les emblêmes d'Horace avec des observations, la vie de Saint-Thomas d'Aquin. Tous ces ouvrages sont enrichis d'estampes gravées d'après l'auteur.

Gilbert Van-Véen, frère d'Octave, se donna à la gravure; on a de lui, d'après son frère, une Sainte-Famille, & plusieurs allégories.

Malgré tous les talens d'Otto Vœnius, son plus bel ouvrage est d'avoir fait un élève tel que Rubens.

(68) Bernard Castelli, de l'école Génoise, né à Gênes en 1557, imita le Cangiage, se piqua d'acquérir la même facilité, & tomba dans les défauts de ce maître, parce qu'à son exemple il se proposa surtout d'expédier, & quitta la nature pour se livrer à la pratique. Il étoit habile dessinateur, mais maniéré, & auroit pu donner plus de perfection à ses ouvrages, s'il avoit pris la peine de les étudier. Il avoit un génie abondant, peut-être parce qu'il n'avoit pas un jugement difficile à satisfaire; il se plaisoit aux grandes compositions dans lesquelles peuvent se cacher aisément les grandes fautes, & avoit un bon ton de couleur. Il peignoit à l'huile & à fresque, faisoit l'histoire & le portrait. Il a fait à Rome l'un des tableaux de l'église de St. Pierre : ce tableau représente l'apôtre marchant sur les eaux.

Il avoit de l'esprit, & étoit lié avec les poëtes célèbres de son temps, surtout avec le Tasse. Il a fait pour la Jérusalem délivrée des dessins qui ont été gravés en partie par Augustin Carrache. Cet artiste, qui auroit eu plus de gloire, s'il eût moins abusé des dons de la nature, mourut à Gênes en 1629, à l'âge de soixante & douze ans.

J. Sadeler a gravé, d'après ce peintre, un Saint-François en extâse.

Bernard a eu un fils nommé Valerio, dessi-

Digitized by Google

nateur peu correct, mais qui groupoit bien, & compoſoit avec beaucoup de feu. Sa couleur étoit maniérée, mais fiere & vigoureuſe. Il tenoit les ombres fortes & d'un ton roux.

(69) ADAM VAN-OORT, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1557. On ne peut garder le ſilence ſur ce peintre, parce qu'il eut l'honneur d'être l'un des maîtres de Rubens. Il auroit ſurpaſſé tous ſes contemporains, s'il avoit cherché à ſe former ſur de bons modèles : c'eſt le témoignage que lui rend Rubens, que la brutalité de ce maître obligea de quitter ſon école.

Van-Oort étoit né avec les plus heureuſes diſpoſitions pour l'hiſtoire, le payſage & le portrait : ſes compoſitions étoient animées par le feu de la poéſie, & relevées par les charmes de la couleur & l'intelligence du clair-ob'cur : ſon humeur ne lui permit pas de joindre l'exactitude du deſſin à ces belles parties de l'art. Abruti par la débauche, il ne lui reſta plus dans les derniers temps qu'un feu mal dirigé, une couleur brillante & une exécution facile. Il mourut en 1641, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, dans la même ville où il avoit pris naiſſance. On voit dans les égliſes de Flandre des tableaux de Van-Oort juſtement eſtimés.

R. Sadeler a gravé d'après ce maître deux eſtampes repréſentant le Chriſt ſur la croix. P. de Jode a gravé Jéſus chez Nicodème, & l'adoration des Bergers.

(70) HENRI GOLTZIUS, de l'école Flamande, né au bourg de Mulbrack, près de Venloo, en 1558, mort à Harlem en 1617, à l'âge de cinquante-neuf ans. Des tableaux de Chevalet & des peintures ſur verre, ouvrages de ce célèbre graveur, lui méritent une place entre les peintres. Voyez ce qui le concerne, article GRAVEURS. Cet artiſte étoit de la même famille qu'HUBERT GOLTZIUS, né à Venloo vers 1520, mort à Bruges en 1583, peintre fort peu connu, mais ſavant & célèbre antiquaire.

(70) LOUIS CARDI, dit le *Cigoli*, ou *Civoli* de l'école Florentine, né en 1559, au château de Cigoli, territoire de Toſcane. Il eut pour maître un peintre à peu-près inconnu, & qui ſe livroit bien plus à des manœuvres anatomiques qu'à la peinture : mais le jeune Cardi copioit Michel-Ange, André del Sarto, le Pontorme & le Baroche ; & n'eut pas beſoin d'autres maîtres.

Il fut choiſi pour peindre un tableau dans l'égliſe de St. Pierre de Rome, & c'eſt dire aſſez qu'il jouiſſoit de la plus grande réputation. Il prit pour ſujet Saint-Pierre qui guérit un boiteux à la porte du temple. Il deſſinoit bien & d'un grand caractère, & rendoit bien les extrémités ; ſon pinceau étoit large & moelleux ; ſes têtes n'étoient pas inférieures à celles du Carrache, & ſa couleur étoit plus agréable. On lui reproche de n'avoir pas également réuſſi dans la peinture des draperies.

Le Cigoli étoit architecte & donna le deſſin du palais Médicis dans la place *Madama* ; il étoit bon muſicien & jouoit bien du luth ; les talens pour la poéſie lui obtinrent une place à l'académie de la Criſca. Enfin, c'eſt ſur ſon modèle qu'a été fondu le cheval de bronze qui porte à Paris la ſtatue de Henri IV, faite par Jean de Bologne. Ce cheval n'eſt pas beau, & nous n'en parlons que pour rendre témoignage à la grande variété des talens du Cigoli. Cet artiſte eſtimable mourut à Rome en 1613, à l'âge de cinquante-quatre ans. Toujours attaqué par les envieux, il connut peu le bonheur. N. Dorigny a gravé, d'après ce peintre, le tableau de la Baſilique de St. Pierre.

(72) BENVENUTO DA GAROFALO, dit *Tiſio*, de l'école Florentine, naquit à Ferrare en 1559. Il eut pluſieurs maîtres, mais il dut ſurtout ſes progrès aux ouvrages de Raphaël & de Michel-Ange, & ſon admiration pour les talens de ces grands maîtres, lui fit mépriſer tout ce qu'il avoit appris dans les autres écoles. Il imita Michel Ange pour le deſſin ; Raphaël, pour la diſpoſition des figures & les draperies ; & ſe fit un pinceau gras & fondu, & une couleur claire à la fois & vigoureuſe. Il mourut aveugle en 1659, à l'âge de quatre-vingt ans.

(73) MARIE TINTORETTA, de l'école Vénitienne, fille du célèbre Tintoret, naquit à Veniſe en 1560. Elle a peint le portrait d'un pinceau ſemblable à celui de ſon père. Sa manœuvre étoit facile, ſa touche vive & légère, ſa couleur digne de l'école où elle s'étoit formée. Ses talens furent connus de l'Empereur & du Roi d'Eſpagne Philippe II, qui la demandèrent ; mais le Tintoret ne put conſentir à ſe voir ſéparé de ſa fille. Il la donna en mariage à un joaillier, à condition qu'elle ne le quitteroit pas. Elle mourut à Veniſe en 1590, à l'âge de trente ans. On voit un tableau de la Tintoretta au cabinet du Duc d'Orléans. Il repréſente un homme aſſis, vêtu de noir, ayant une main ſur un livre ouvert qui eſt poſé ſur une table, où il y a un crucifix, une écritoire, une pendule & des papiers.

(74) CHRISTOPHE RONCALI, dit le cavalier *Pomerancio*, de l'école Florentine, né à Pomérancie en Toſcane, on ne ſait en quelle année. Il fut choiſi pour peindre au Vatican,

Digitized by Google

la chapelle Clémentine, où il représenta la punition d'Ananie & de Saphira. Il fit auſſi des cartons pour des moſaïques. Il voyagea en Flandre, en Hollande, en France & en Angleterre. Il avoit, dit un biographe des peintres, un génie pittoreſque, mais ſouvent trop libre. Son deſſin eſt outré, de même que ſes attitudes. L'expreſſion & le caractère de ſes têtes ſont maniérées, & leurs coeffures ſurchargées de cheveux voltigeans, produiſent un effet peu naturel : mais ſon coloris vague & lumineux, l'harmonie, le clair-obſcur que l'on remarque dans ſes ouvrages, & la touche légère de ſon pinceau, lui ont mérité une place diſtinguée entre les artiſtes.

M. Cochin qui a vu à Naples, dans l'égliſe de St. Philippe de Neri un tableau du Pomérancio, repréſentant la nativité de J. C., dit que la manière en eſt molle & indéciſe; qu'il ſemble qu'il y regne un brouillard; mais qu'on y remarque un bon ton général de couleur, & que la tête de la vierge eſt très-gracieuſe. Ce jugement de l'artiſte ne s'accorde pas avec celui du biographe; mais le Pomerancio peut avoir eu pluſieurs manières. Il eſt mort à Rome en 1626. Il étoit aimé des artiſtes & des grands.

(75) Joseph Cesar d'Arpinas, dit le *Joſepin*, de l'école Napolitaine, naquit en 1560 au château d'Arpinas, dans la terre de Labour, au royaume de Naples. Il eut pour premier maître ſon père, miſérable peintre, qui n'étoit occupé qu'à faire des *ex voto*, & qui ne donna à ſon fils quelques élemens de l'art que pour en tirer des ſecours dans ſes travaux. Le fils déroboit au père tous les inſtans où il trouvoit quelque liberté, & faiſoit des tableaux qui rendoient témoignage de ſes heureuſes diſpoſitions. Il fut envoyé à Rome à l'âge de treize ans, ſervit des peintres pour ſubſiſter, & s'il n'en reçut pas des leçons directes, il les vit du moins opérer, & tâcha ſecrettement de les imiter. Quelques-uns de ſes eſſais furent apperçus par des connoiſſeurs, ou les trouva ſpirituels, on les fit voir au Pape, qui lui donna des ſecours pour faire des études plus ſuivies : il fut mis alors ſous la conduite du Pomerancio. Ce n'étoit pas le moyen de détruire ſon penchant naturel à la manière & au caprice : mais ces défauts étoient à la mode; il ne fit que les fortifier, & il plut. On lui trouva de la grandeur dans la compoſition, de la légéreté dans le deſſin, de la franchiſe dans la manœuvre; & l'on ne s'aviſoit pas alors de demander aux peintres une compoſition ſage, un deſſin correct, une manœuvre fondée ſur la nature. Il avoit de l'eſprit, le talent de ſe faire valoir, l'audace de ſe louer, l'injuſtice de rabbaiſſer ſes rivaux; il fit fortune. Clément VIII qui l'aimoit au point de ſupporter même ſes offenſes, le fit chevalier de Saint Jean-de-Latran, & dans un voyage que le Joſepin fit en France, il reçut de Henri IV le collier de Saint Michel. Mais l'orgueilleux artiſte ne ſe croyoit jamais aſſez honoré, aſſez recompenſé, & le fils du peintre d'*ex voto* d'Arpinas, cet ancien valet des peintres de Rome, accueilli des Princes, admis à leur familiarité, ne faiſoit que murmurer de leur ingratitude, & ne craignoit pas de les traiter avec dureté. Au milieu des biens & de la faveur, incapable de jouir, il ne ſavoit que ſe plaindre.

Le Joſepin abuſa de ſa facilité naturelle, & ne fit qu'effleurer l'art, ſans en approfondir aucune partie. Il s'abandonnoit, dans ſes compoſitions, à la fougue de ſon eſprit, à ſon imagination déréglée. Perſuadé qu'il faiſoit aſſez bien ſans modèle, il ne conſultoit pas la nature; en forçant les attitudes de ſes figures, il croyoit leur donner du mouvement; en les faiſant grimacer, il croyoit leur donner de l'expreſſion; il leur imprimoit une ſorte de grandeur, mais dénuée de nobleſſe. La vivacité de ſon imagination pouvoit reſſembler au feu du genie. Mais quand il ne put plus préſider au nombreux parti qu'il s'étoit fait entre les artiſtes & les amateurs, quand il ne put plus ſe louer lui-même, on ceſſa de le louer. Ses tableaux recherchés de ſon vivant, furent négligés après ſa mort; on connut qu'il avoit uſurpé ſa réputation eſt on ne lui conſerva pas même celle qu'il pouvoit mériter. Il mourut à Rome en 1460 âgé de quatre-vingt ans.

On peut voir au cabinet du Roi deux tableaux du Joſepin. L'un repréſentant Diane au bain, & en fort mauvais état; mais on reconnoît qu'il n'a jamais été recommandable par le deſſin ni la couleur. L'autre repréſente une nativité de Jeſus-Chriſt : il eſt deſſiné d'une manière ſpirituelle, mais peu ſavante, & a de belles parties de compoſition & de couleur.

G. Sadeler à gravé, d'après ce peintre, la flagellation & l'Amour vainqueur de Pan; & Villamene, une allégorie du pouvoir ſouverain.

(76) Bartelemy Schidone, de l'école Lombarde, né à Modene en 1590, fût élève des Carraches, mais ne ſuivit pas leur manière : il chercha celle du Correge & l'atteignit d'aſſez près pour que ſes ouvrages ſoient pris quelquefois pour des tableaux de ce grand maître. Ce n'eſt pas un deſſinateur correct; on lui reproche même d'être maniéré; mais il ſe fait pardonner ſes incorrections par ſon élégance, l'agrément de ſes airs de tête, la beauté de ſa touche, la grandeur de ſes compoſitions, le ragoût de ſon pinceau & la ſéduction de ſa couleur. Il faut entendre cependant que

Digitized by Google

ces qualités aimables ne se trouvent pas dans ses ouvrages en un dégré éminent, car il seroit un Correge. Il faisoit très-bien le portrait.

Il fût trop souvent détourné du travail par la passion du jeu. La douleur d'une perte considérable qu'il fit en une seule nuit, le conduisit au tombeau en 1616, à l'âge de cinquante-six ans.

Rob. Strange a gravé d'après le Schidone deux jeunes garçons dont l'un tient des tablettes Le cabinet du duc d'Orléans renferme deux tableaux de ce peintre.

(77) Henri Van-Balen, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1560. Il tient sa place, dit M. Descamps, parmi les meilleurs peintres Flamands; il composoit bien, & savoit donner un tour agréable à ses figures: la finesse & l'élégance se trouvent dans son dessin, & sa bonne couleur a été louée par les plus grands maîtres. Il se faisoit quelquefois aider par Jean Breughel pour le payisage.

Ce peintre fut d'abord élève de Van-Oort; mais il quitta bientôt la Flandre pour aller en Italie, où il étudia l'antique & les grands maîtres. Il y eut de l'occupation, & revint dans sa patrie avec une réputation faite & une fortune commencée. Il avoit de la grandeur dans ses compositions, aimoit à prodiguer le nud qu'il se piquoit de bien dessiner. On ne peut guère désirer dans ses meilleurs ouvrages que plus de noblesse dans les airs de tête. On regarde comme l'un de ses chefs-d'œuvre le St. Jean prêchant dans le désert, dans la cathédrale d'Anvers. Il mourut à Anvers en 1632, âgé de soixante & douze ans. Il a fait de petits tableaux d'un grand fini.

(78) Léonard Corona de l'école Vénitienne, naquit à Murano en 1561. Il eut pour maître son père qui étoit en même temps peintre en miniature & marchand de tableaux, & qui avoit un grand nombre de beaux ouvrages. Ce magasin fut bien plus utile aux progrès du jeune Corona que les leçons paternelles. Il eut l'honneur d'être employé, en concurrence avec Paul Véronese, aux peintures du Palais Ducal. Son coloris tenoit de celui du Titien; son dessin avoit de la vérité. Venise & les principales villes de l'Etat Vénitien, occupèrent à l'envi son pinceau. Il mourut en 1605, âgé de quarante-quatre ans.

(79) Corneille Cornelis, de l'école Hollandaise, né à Harlem en 1562, apprit les premiers principes de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner dans l'école d'Anvers. Il peignit en grand & en petit, fit l'histoire, le portrait & les fleurs. Le premier tableau qu'il fit à son retour à Harlem assura sa réputation. Il représente la compagnie des Arquebusiers, & fut admiré de Van-Mander qui étoit dans cette ville lorsqu'il fut exposé. Outre les autres perfections de l'art, la couleur, suivant M. Descamps, en est excellente: l'ordonnance belle, les mains d'un beau dessin, les expressions nobles; on peut dire enfin que ce sont des portraits tracés par le génie de l'histoire.

Cornelis ne tomba point dans la manière, parceque jamais il n'abandonna l'étude de la nature. Il avoit eu dans sa jeunesse le chagrin d'aller à Rome étudier l'antique: pour se dédommager des obstacles qui l'avoient retenu dans les Pays-Bas; il se procura autant qu'il lui fut possible, des plâtres moulés sur les chefs-d'œuvre dont il ne pouvoit étudier le marbre. Il a représenté deux fois le deluge, & il ne s'est pas montré inférieur à ce sujet qui exige une grande habileté dans l'art de rendre le nud, & de le varier suivant les sexes & les âges. Comme les amateurs, & sur-tout ceux de Flandre, recherchent avidement ses ouvrages, ils sont rares dans le commerce, quoiqu'il en ait fait un très-grand nombre. Il mourut en 1638 âgé de soixante-seize ans.

Muller & Goltzius ont beaucoup gravé d'après ce maître & lui ont prêté leur manière; c'est du moins le jugement que l'on doit porter, s'il est vrai, comme le dit M. Descamps, que le dessin de Cornelis n'étoit pas manieré. Entre les planches de Goltzius, on distingue quatre plafonds, le supplice de Tantale, la chûte d'Icare, celle de Phaëton, le supplice d'Ixion. On a de Muller une grande composition représentant la fortune distribuant inégalement ses bienfaits.

(80) François Vannius ou plutôt *l'anni*, de l'école Florentine, né à Sienne en 1562, eut plusieurs maîtres en Toscane & à Rome, & fit ensuite un voyage en Lombardie, où il étudia les tableaux du Correge. La douceur de son caractère lui fit aimer le genre de ce peintre, & c'est peut-être plutôt par l'impulsion de ce caractère, que par une imitation déterminée, qu'il a beaucoup ressemblé au Barroche. Loin d'être jaloux du talent ou de la fortune des autres artistes, il les aimoit, les éclairoit de ses conseils, & employoit souvent l'aisance qu'il s'étoit procurée par ses travaux à acheter les ouvrages qu'ils ne trouvoient point à placer. Le Guide fut un de ceux avec lesquels il étoit le plus intimément lié, & il eut la satisfaction de pouvoir lui être utile.

Sa manière, ressemblante à celle des Baroche, n'en a pas toujours la douceur. On peut même lui reprocher quelquefois des défauts d'accord & des couleurs entières: mais dans ses meilleurs ouvrages, sa couleur est agréable & tendre

Digitized by Google

tendre. Il deſſinoit bien, rendoit bien les extrémités, ſur-tout les mains; ſes têtes ſont bien peintes, & ont ordinairement un caractère gracieux. Son pinceau eſt aimable, & ſa manœuvre large & facile. Il ne montroit pas beaucoup de génie dans la compoſition. Il a peint dans l'égliſe de Saint-Pierre de Rome, Simon le Magicien, tableau juſtement loué.

Ce peintre très-eſtimable entendoit bien l'architecture & avoit des connoiſſance étendues dans la mécanique. Il mourut en 1609, à quarante-ſix ans.

Aug. Carrache a gravé, d'après Vanni un St. François mourant; Villamene, une viſion de St. Bernard; Corn. Galle, un Chriſt expirant ſur la croix; Ph. Thomaſſin, le jugement dernier.

(81) Jean Rottenhamer, de l'école Allemande, né à Munich en 1564, reçut dans ſon pays les leçons d'un peintre médiocre, & alla ſe former à Rome. Il s'y fit connoître par des petits tableaux ſur cuivre, & ſurprit enſuite ceux qui connoiſſoient ſes talens dans ce genre, quand il expoſa un grand tableau à leurs regards. Les applaudiſſemens qu'il reçut ne firent que l'exciter à de nouveaux efforts, & il alla à Veniſe faire une étude plus profonde de la couleur. Le Tintoret fut le principal objet de ſon imitation, & ſa manière s'eſt toujours reſſentie du goût qu'il avoit conçu pour ce maître.

Il ſéjourna longtemps à Veniſe, s'y maria, & y eut des occupations dont il fut bien payé ſans pouvoir ſortir de la miſère. Le duc de Mantoue, l'empereur Rodolphe employèrent ſon pinceau & le récompenſerent magnifiquement ſans l'enrichir. Il retourna dans ſa patrie, ſe fixa à Augsbourg, & y fut chargé d'ouvrages capitaux: mais toujours diſſipateur, il mourut ſi pauvre, que ſes amis furent obligés de faire les frais de ſon enterrement.

Il aimoit à orner ſes compoſitions de riches acceſſoires & y a prodigué le nud qu'il ſe piquoit de bien colorer. Son goût tient de l'école Allemande, mêlé d'une imitation du Tintoret; ſa couleur rend témoignage au long ſéjour qu'il a fait à Veniſe; elle eſt brillante, mais un peu verdâtre. Son deſſin n'eſt pas ſans incorrection. Il recherchoit les compoſitions rianes, & ſes airs de tête ſont agréables. On eſtime ſur tout ſes petits tableaux peints ſur cuivre & touchés avec fineſſe. Il ſe plaiſoit à repréſenter des Nymphes nues, & donnoit aux attitudes de ſes figures une heureuſe variété, ſans en outrer les mouvemens: ſes ouvrages ſont en général d'un fini précieux. Quand il s'y trouve du payſage, il eſt de la main de Breughel de Velours, ou de Paul Bril.

Le Roi n'a qu'un tableau de ce maître: il repréſente un pertement de croix. On voit de lui deux tableaux au Palais-Royal, tous deux peints ſur cuivre: le Chriſt mort ſur les genoux de la Vierge, Danaé couchée ſur un lit.

Eſtampes d'après Rottenhamer: la Vierge allaitant l'enfant Jeſus par V. Hollar; la Vierge & l'enfant Jeſus careſſant le petit Saint Jean par G. Sadeler; Actéon métamorphoſé en Cerf, par Beauvarlet.

(82) Abraham Bloemaert, de l'école Hollandaiſe, naquit à Gorcum ſuivant quelques uns en 1564, & ſuivant d'autres en 1567. Son père, architecte, ingénieur & ſculpteur, étoit un artiſte fort eſtimé. Il donna lui-même à ſon fils les principes du deſſin, & perſuadé peut-être, qu'il ſuffiſoit de bien poſer cette baſe des arts, & qu'il étoit enſuite aſſez indifférent d'apprendre d'un maître ou de l'autre à manier les pinceaux & la couleur, il ne plaça le jeune Abraham que chez des peintres médiocres. Mais ſi Bloemaert n'eut aucun maître qu'il dût imiter, il eut de bons tableaux à copier, & formé par ces modèles, il fit des ouvrages qui purent ſervir de modèles à leur tour. Il peignit l'hiſtoire, le payſage, les animaux, les coquillages, mais eut peu de goût pour le portrait qui exige une attention ſcrupuleuſe à imiter le modèle. Ses ouvrages en général ſe reſſentent de cette impatience; on voit qu'il ne conſultoit la nature ni pour le nud ni pour les draperies. Il plaît par ſa facilité; mais on déſireroit en lui plus d'exactitude. Il a des graces auxquelles on ne peut réſiſter; mais ces graces ſeroient plus vraies, plus naïves, s'il les eût puiſées dans l'imitation de la nature. La beauté brillante de ſon coloris, ſon intelligence du clair-obſcur lui font pardonner l'incorrection de ſon deſſin. Il eſt plus parfait dans le payſage, parce que ce genre ne comporte pas la grande préciſion. Ses ouvrages ne ſont guere connus qu'en Allemagne & dans les Pays-Bas. Il eſt mort à Utrecht en 1647. Corneille, le dernier de ſes fils, d'abord peintre comme ſon père, ſe livra enſuite à la gravure, & y acquit une grande célébrité.

Eſtampes d'après Ab. Bloemaert: l'Annonciation aux bergers par Saenredam; l'Adoration des bergers & une Nativité par Bolſvert; Magdeleine pénitente par Swanenburg; les pères de l'égliſe par Corn. Bloemaert.

(83) Michel-Ange Amérigi, dit de *Caravage*, du nom d'un château du Milanois dans lequel il naquit en 1560. Fils d'un maçon, il fut occupé à broyer le mortier pour les peintres à freſque, les vit ſouvent travailler, & devint peintre lui-même. Il ne daigna d'ailleurs s'attacher à aucun maître, copier aucun tableau, ni même conſulter l'antique. Il crut

Digitized by Google

que la nature lui donneroit seule les meilleurs leçons ; il se trompa, parce qu'il ne fut pas la choisir.

Il alla à Venise, y vit les ouvrages du Giorgion & en fut frappé. Il imita quelque temps la couleur de ce peintre ; mais de retour à Rome, & humilié par la nécessité où il se trouva de travailler quelque temps pour le Josepin, il voulut se venger en adoptant une maniere contraire à celle de cet artiste qui étoit alors à la mode. Josepin ne faisoit rien d'après nature ; le Caravage voulut imiter la nature jusques dans ses pauvretés ; le Josepin avoit une couleur fade ; le Caravage voulut lui opposer une couleur outrée. Il travailla dans un attelier d'où il tiroit le jour de très haut, & en fit noircir les murs pour que les reflets ne pussent attendrir les ombres. C'est-à-dire que pour étudier la nature, il se condamna à ne pas voir la nature dans ses effets les plus ordinaires, & que pour peindre la lumière, il l'enchaîna & la priva des épanchemens qui font une suite de ses loix. Ses jours furent brillans, & cette perfection de l'art fit la fortune de ses ouvrages ; mais ses ombres furent noires, dures & sans reflets, & ce défaut, joint à beaucoup d'autres, a fait tort à sa réputation.

Il n'avoit aucune connoissance de la beauté idéale ; il n'avoit pas même le sentiment de la beauté commune qui se trouve dans des modèles bien choisis. Il faisoit un Héros d'après un ignoble porte-faix ; une Vierge d'après une servante grossiere. La nature défectueuse lui sembloit un assez beau modèle parce qu'elle étoit la nature. Rembrandt a dit, en montrant un magasin de vieilles hardes & d'anciennes armes, que c'étoient là ses antiques : le Caravage disoit que ses modèles étoient dans les rues. Dans le temps de sa plus grande réputation, il eut le chagrin de voir refuser quelques uns de ses tableaux par ceux mêmes qui les avoient demandés, parce qu'ils étoient trop ignobles. Ses figures avoient de la beauté, quand le hazard lui avoit offert un beau modèle. Ses draperies sont vraies, mais mal jettées ; il ne consultoit pas les convenances dans les ajustemens de ses figures, & ne connoissoit ni la noblesse, ni l'expression, ni la grace. Il faut avouer cependant que s'il place souvent des figures les unes auprès des autres sans aucun sentiment d'ordonnance, quelquefois aussi ses compositions sont pittoresques dans leur singularité ; que la vérité qui régne dans ses ouvrages a quelque chose de piquant ; que s'il se plaît à exprimer les petits détails, il y met le charme de la sureté ; que son *férire* est large & facile ; que sa maniere est grande dans sa dureté ; qu'il avoit une grande entente de la lumière & des couleurs ; que son coloris dans les jours est souvent digne du Titien ; & que si la nature ne peut-être plus mal choisie, elle ne peut aussi être mieux peinte. Il réussissoit très bien dans le portrait, parce que, dans ce genre, il ne s'agit pas de choisir, mais d'imiter. Le Poussin disoit de ce peintre qu'il étoit venu pour détruire la peinture.

Malgré ses défauts, ou peut-être par la bizarrerie de ses défauts, il se fit une grande réputation & balança celle des Carraches. Sa manière devint la mode regnante ; il falloit s'y soumettre pour réussir. Le Valentin la suivit toujours. Elle pénétra même dans l'école des Carraches, & malgré les sages conseils de ces maîtres, elle infecta leurs élèves. Le Guerchin ne l'abandonna jamais ; le Guide crut devoir quelque temps s'y conformer, lui que la nature appelloit à une manière si douce & si suave.

Le Caravage étoit vain, jaloux, querelleur, insociable. Le Josepin étoit le principal objet de sa haine, parce que l'engouement des Romains se partageoit entr'eux. Caravage l'appella en duel ; mais le Josepin répondit qu'il ne vouloit pas se battre avec un homme qui n'étoit pas chevalier. Le Carrache appellé de même se tira d'affaire d'une maniere bouffonne : il sortit de son attelier contre son adversaire, tenant en main, au lieu d'épée, une brosse chargée de couleurs.

Le Caravage, dans un accès de fureur, tua un jeune homme de ses amis. Obligé de quitter Rome, il chercha un asyle à Naples & y fut occupé. Mais il étoit dévoré du desir de devenir chevalier, soit pour n'être pas humilié par la décoration du Josepin, soit pour être digne de se mesurer avec lui. Il passa à Malthe dans l'espérance d'obtenir, une croix de chevalier servant ; quelques tableaux qu'il fit pour le grand maître lui procurerent cette récompense.

Mais avant de quitter cette île, il voulut se battre avec un chevalier & fut mis en prison. Il s'évada, erra quelque temps en Sicile, passa à Naples où il fut attaqué, & eut le visage tailladé. Il revenoit à Rome lorsqu'il fut enlevé par des Espagnols, qui le prirent pour un homme qu'ils cherchoient. Relâché quand ils eurent reconnu leur erreur, & obligé de voyager à pied par une chaleur excessive, il fut surpris d'une fièvre maligne dont il mourut en 1609, dans sa quarantième année.

Cet homme jaloux ne put s'empêcher de dire, quand Annibal Carrache vint à Rome : » j'ai » enfin trouvé de mon temps un peintre ».

Le cabinet du Roi renferme quatre tableaux du Caravage. La mort de la Vierge est l'un de ceux qu'on refusa de laisser à la place à laquelle il étoit destiné. Il avoit été demandé pour l'église *Della Scala* : c'est à beaucoup

Digitized by Google

égards l'un des plus beaux ouvrages du maître ; on y trouve une belle conduite d'ombres & de lumières, une rondeur & une force merveilleuse : mais la figure de la Vierge paroît ignoble ; on croit voir le corps d'une femme noyée & l'on trouva le tableau indigne de la majesté d'un temple. Ce n'est pas le seul reproche qu'on fasse à cet ouvrage : la femme assise, la tête penchée, & couverte de ses mains indique plutôt qu'elle ne montre une belle expression de douleur ; mais dans plusieurs autres figures, la tristesse est basse au lieu d'être naturelle : on s'apperçoit dans la composition que l'auteur s'est trouvé embarrassé d'avoir onze figures à placer. La machine est d'un grand effet, le pinceau est fier ; mais la couleur est dure, & les ombres sont si noires que le premier coup-d'œil est rebutant. Le portrait d'Adolphe de Vignacourt, grand maître de Malthe, ouvrage qui a procuré à l'auteur la croix de chevalier servant, est digne des plus grands éloges. On n'a pas craint de le comparer au Titien pour la vérité, la force & la suavité de la couleur. Le tour de la figure principale est imposant, l'effet est de la plus grande fierté, la tête du grand maître & celle du page sont admirables ; les accessoires, tels que l'armure, le casque, le panache sont travaillés avec un grand art & une extrême vérité. Le tableau de la Bohemienne a un grand mérite de couleur ; mais il est sur tout notable par la vanité de l'auteur. Il l'opposoit à ceux de Raphaël, & croyoit prouver par cet ouvrage qu'il est inutile d'étudier les chefs-d'œuvres de ce maître & des statuaires antiques.

Le portrait d'Adolphe de Vignacourt a été gravé par Larmessin qui n'en a pas fait connoître les beautés. S. Vallé a gravé la mort de la Vierge ; Benoit Audran, la Bohemienne. Ces ouvrages auroient demandé la pointe ou le burin des graveurs formés par Rubens.

(84) Jean Lys appartient à l'école Allemande par sa naissance à Oldenbourg, & à la Flandre pour son éducation, puisqu'il fut élève de Henri Goltzius. Sa première manière fut celle de son maître ; mais dans ses voyages en Italie, il rêcha de se rendre propre celle des maîtres Vénitiens. Il s'apperçut trop tard qu'il n'avoit pas suivi la meilleure route, & devenu admirateur de l'antique, il en recommandoit fortement l'étude à ses élèves, ajoutant avec douleur qu'il avoit passé le temps où il auroit pu suivre pour lui-même le conseil qu'il leur donnoit.

Il peignoit en grand & en petit, & dans ces différentes proportions, ses tableaux étoient également recherchés. Il montroit de l'esprit dans l'expression & dans la touche de ses figures ; il leur donnoit des attitudes & des ajustemens gracieux, & plaisoit par la couleur & par la délicatesse du pinceau. Son paysage est bien entendu & bien traité. Il a souvent peint des mascarades, des fêtes, des concerts, & mêloit quelquefois le costume antique avec les ajustemens Vénitiens. Houbraken l'égale aux plus grands maîtres. Son dessin, dit M. Descamps, est quelquefois fort beau, sa couleur toujours vigoureuse, son pinceau moëlleux & ses compositions pleines d'esprit : heureux s'il eût joint une meilleure conduite à ses talens, & s'il n'eût pas partagé sa vie entre la crapule & l'art. Après avoir séjourné long-temps en Flandre, il retourna à Venise & y mourut de la peste en 1629.

J. Visscher a gravé d'après ce peintre le ravissement de Saint Paul.

(85) Pierre ou Peter Neefs, de l'école Flamande, né à Anvers, s'est acquis, dans un genre inférieur, une très grande célébrité. Elève de Steenwick, il représenta des intérieurs d'églises gothiques. Plaçant avantageusement tantôt un mausolée, tantôt un buffet d'orgues, il interrompoit l'uniformité d'effet que doit causer une seule lumière dans un bâtiment régulier, & rendoit piquant ce qui menaçoit d'être froid. C'est ainsi qu'il n'est aucun genre qui ne puisse recevoir un charme séduisant de la belle entente du clair-obscur. Il suivit d'abord la manière sombre de son maître ; mais il fit dans la suite des tableaux clairs, & ce sont les plus estimés. A la bonne couleur, ses tableaux joignent le mérite de la perspective aérienne : une vapeur dégradée y fait reculer les objets, marque leur dégré de distance. Quand on trouve des figures dans ses tableaux, elles sont d'une main étrangère. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

(86) Adam Eltzheimer, de l'école Allemande, naquit à Francfort en 1574. il est connu en Italie sous le nom du *Tedesco* : dire qu'il fut estimé dans cette patrie des arts, c'est faire son éloge. Il eut pour père un tailleur qui reconnoissant dans son fils une passion violente pour la peinture, le plaça chez un peintre estimé que le jeune élève eut bientôt surpassé. Adam, ne pouvant plus trouver d'exemples ni de leçons dans sa patrie, passa en Italie, & y fit des progrès rapides. Il peignit en petit, donna le plus beau fini à ses ouvrages, & se distingua par une imitation fidelle de la nature. Il avoit une mémoire si heureuse qu'il lui suffisoit de l'avoir examinée, pour la copier avec une étonnante précision. Ce fut ainsi qu'il représenta de souvenir la *Villa Madama* : rien ne fut oublié, il rendit les arbres & leurs formes, & sans s'arrêter exactement

Digitized by Google

aux masses principales, il exprima les accidens des ombres qui devoient arriver à l'heure qu'il avoit choisie.

Le mérite de ses ouvrages consiste surtout dans le bon goût du dessin, dans l'excellente disposition des objets, dans l'esprit de la touche, dans un fini soigné, une couleur piquante & l'harmonie du tout ensemble. Il traitoit bien le payſage, & l'on admire ſes clairs de lune & ſes effets de nuit. Il a eu un grand nombre d'imitateurs, entre leſquels on compte David Teniers le père, & Bamboche. Comme il peignoit tout avec un ſoin extrême & une patience incroyable, il n'étoit jamais ſuffiſamment recompenſé du temps qu'il avoit mis à ſes ouvrages. On les techerchoit, on les payoit même aſſez cher pour le temps, & cependant l'auteur vivoit dans la miſere. S'ils avoient été payés de ſon vivant le quart de ce qu'ils le furent après ſa mort, il auroit été dans une ſituation floriſſante. On peut citer un grand nombre d'artiſtes qui ont langui dans la pauvreté, & qui après leur mort ont fait la fortune des marchands.

Elzheimer choiſit une épouſe qui ne lui apporta d'autre dot que ſa beauté, lui donna un grand nombre d'enfans & augmenta ſon infortune : il reçut du Pape des ſecours, mais qui furent inſuffiſans. Mis en priſon, il en ſortit par le crédit & l'argent de ſes amis, & ne fit que changer de miſere en recouvrant la liberté. La mélancolie abrégea ſes jours ; il mourut à Rome en 1620 à l'âge de cinquante-ſix ans.

On regarde comme ſon chef-d'œuvre ſa fuite en Egypte. La Vierge tient l'enfant Jeſus ſur ſes genoux. Saint Joſeph conduit l'âne & lui fait traverſer une riviere ornée d'une grande variété de plantes antiques. La ſcène ſe paſſe pendant la nuit : le Saint tient de la main gauche une branche de pin allumée qui ſert de flambeau. On voit dans le lointain, ſur les bords d'une mare, un groupe de bergers, qui ſe chauffent près du feu. Leurs troupeaux paiſſent ſur la liſiere d'une épaiſſe forêt ; le ciel eſt ſemé d'étoiles. On apperçoit au deſſus de l'horiſon la voie lactée.

Ce tableau a été gravé par un gentilhomme d'Anvers, nommé de Goudt, contre palatin. Rienfaiteur d'Elzheimer, il le ſecourut dans ſa priſon, lui acheta un grand nombre de ſes tableaux, & les lui paya plus cher que les autres amateurs. Il fut en même-temps ſon élève, & le fit une manière qui tient de près à celle de ce maître. Il revint à Utrecht après la mort d'Elzheimer, & y fut aimé d'une dame qui lui fit prendre un breuvage pour l'exciter à l'amour : mais, comme il eſt arrivé ſouvent, le philtre n'eut d'autre effet que de lui ôter la mémoire & lui aliéner l'eſprit. Quand il jouiſſoit de quelques retours de raiſon, il ſe conſacroit à la peinture.

On voit au cabinet du duc d'Orléans deux tableaux d'Elzheimer. L'un repréſente un payſage éclairé de la lune : l'autre, des gens qui ſe chauffent au bord de l'eau ; la ſcène ſe paſſe pendant la nuit, & n'eſt éclairée que par le feu.

Ce peintre a gravé lui-même pluſieurs planches d'après ſes deſſins, dont deux de l'hiſtoire de Tobie. Sourman a gravé Saint Laurent ſe préparant au martyre. On a auſſi d'après le même maître pluſieurs eſtampes de W. Hollar & du comte de Goudt.

(87) Guido Reni ou le *Guide*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1575. Son père, bon muſicien, le deſtinoit à la profeſſion de ſon art ; mais le jeune homme ſe ſentoit puiſſamment entraîné vers un autre art dont les productions ſont moins expoſées aux variations de la mode & aux caprices des goûts, parce que ſes imitations tiennent plus immédiatement à la nature. Il entra dans l'école du Calvart & y fit des progrès ſi rapides que le maître ſe contentoit de retoucher foiblement les copies du jeune élève & les vendoit pour des ouvrages de ſa main. Il entra, à l'âge de vingt ans, dans l'école de Louis Carrache dont la réputation effaçoit la renommée de tous les peintres Bolonois.

Des tableaux du Caravage furent apportés à Bologne & fortement cenſurés par les Carraches. Louis familiariſé avec les graces du Correge, & incapable de goûter des conceptions qui manquoient de nobleſſe, ne pouvoit être indulgent pour un peintre qui ſembloit chercher de préférence dans la nature ce qu'elle a de plus ignoble, qui ne ſavoit capter l'admiration que par des contraſtes outrés d'ombres & de lumieres, & qui, dans ſes effets, préféroit les triſtes beautés de la nuit aux charmes d'un beau jour. Mais une converſation d'Annibal ſur le moyen de détruire, par une manière toute contraire à celle du Caravage, l'engouement que ce peintre excitoit, fit une vive impreſſion ſur l'eſprit du Guide, & contribua beaucoup à le déterminer ſur le choix de la maniere qu'il a ſe plus conſtament adopté dans la ſuite.

» Ne ſoyez point étonnés, diſoit Annibal, » ſi la manière du Caravage a fait une ſi grande » fortune ; ce n'eſt que l'effet de ce malheu- » reux penchant qui entraîne tous les hommes » vers les nouveautés : & croyez que tous » ceux qui évitent de ſuivre la route tracée » avant eux, ſeront ſûrs d'avoir de ſemblables » ſuccès. Je fais un moyen qui, s'il étoit em- » ployé, porteroit un coup terrible à cette nou- » velle façon de peindre & pourroit même la

Digitized by Google

» discréditer entièrement. J'opposerois à ce » coloris trop fier & trop cru, les teintes » les plus tendres & les plus suaves. Notre » peinture resserre ses lumières & les fait tou- » jours tomber d'en haut; j'étendrois davantage » les miennes & je ne représenterois jamais » mes sujets qu'en plein air. A la faveur des » ombres, il se soustrait aux difficultés de l'art; » loin de craindre ces difficultés, je voudrois » faire voir que j'ai fait d'excellentes études. » Mes figures, éclairées dans toutes leurs par- » ties de la lumière la plus vive, montreroient » les plus grandes & les plus savantes recher- » ches. Enfin, autant le Caravage est peu cu- » rieux de faire de beaux choix, autant il » affecte de peindre la nature telle qu'il la » rencontre, autant j'exigerois qu'on fit un » triage de ce que la nature a de plus par- » fait, & que, formant un beau tout des » différentes parties qu'on auroit jugés dignes » d'adopter, on donnât aux figures une noblesse » & un agrément qu'on ne trouve que bien » rarement & peut-être jamais dans les modè- » les même qu'on a le plus scrupuleusement » choisis ».

Cette manière indiquée par Annibal étoit aimable & douce: elle convenoit au caractère aimable & doux du Guide. Présent à cette conversation, il la regarda comme la meilleure leçon qu'il pût suivre, & des paroles, dont celui qui les avoit prononcées n'avoit pas démêlé toutes les conséquences, apprirent au Guide le chemin qui devoit le conduire à la gloire.

Il ne différa point d'entrer dans cette route nouvelle: mais soit par jalousie, soit par la peine que les hommes ont de reconnoître que ce qui est nouveau peut être louable, dès qu'il fit paroître des tableaux faits sur les principes dont Annibal lui avoit fourni les élémens, il eut pour censeurs sévères, & même pour ennemis, tous les élèves d'Annibal & des autres Carraches; ils lui reprochèrent durement son orgueilleuse envie de se singulariser, parvinrent même à le brouiller avec les maîtres, & le firent exclure de l'école.

Il dut regretter l'amitié de Louis qui l'avoit toujours traité avec tendresse; mais devenu libre de ses obligations par l'injuste procédé de ce maître, il ne craignit pas de se montrer son émule. Le cloître de *San Michele in Bosco* étoit rempli d'ouvrages de Louis, qui sont mis au rang de ses chefs-d'œuvres; le Guide peignit dans le même cloître Saint Benoît dans le désert, à qui les voisins de sa retraite apportent des présens. La composition est enrichie de la variété des âges, des sexes & des vêtemens. Les Bolonois étonnés reconnurent que Louis, dans son élève, avoit trouvé un rival & peut-être un vainqueur, & des biographes assurent que Louis joignit lui-même ses applaudissemens à ceux des autres spectateurs. Ce tableau si célèbre est aujourd'hui gâté par le temps. On en admire encore le dessin dans les restes de quelques têtes & de plusieurs autres parties qui offrent une grande beauté; mais on trouve la couleur un peu rouge.

Il eut le courage de sacrifier la fierté que pouvoient lui inspirer ses succès au désir de faire des progrès nouveaux, & ne crut pas s'humilier en se mettant sous la conduite d'artistes qui lui étoient bien inférieurs, pour apprendre tous les procédés de la fresque. Ce genre a ses difficultés qui lui sont particulières: il faut savoir juger les divers changemens qu'éprouvent les teintes à mesure qu'elles sèchent, & connoître les différens effets qu'elles produisent par leur mélange: c'est ce que le Guide apprit d'espèces d'ouvriers qui n'avoient que de la pratique; il se rendit en quelque sorte leur aide & leur élève, & se distingua bientôt dans ce genre de peinture.

Il n'avoit pas encore vu Rome, mais on y connoissoit quelques uns de ses ouvrages & ils étoient estimés. Les amateurs l'appelloient dans cette ville; le Josepin se joignoit à leur empressement, peut-être pour susciter un rival au Caravage; l'Albane son compagnon d'école & son ami, offroit de l'accompagner; lui-même desiroit de revoir Annibal dont cependant il n'étoit pas aimé, & de juger par lui-même la fameuse galerie Farnese dont il entendoit parler avec admiration. Il partit, & débuta par des tableaux qui se voyent encore à Sainte Cécile & qui justifièrent l'idée qu'on s'étoit faite de ses talens. Cependant pour obtenir du Cardinal Borghese l'entreprise du tableau qui représente le crucifiement de Saint Pierre, il fut obligé de se soumettre à la mode regnante, & de promettre de le faire dans la manière du Caravage. Il tint parole; mais, aux yeux des vrais connoisseurs, il se montra supérieur au modèle qu'il daignoit imiter, & mit dans son dessin & dans l'ordonnance de son sujet un goût & une noblesse que le Caravage étoit loin de connoître.

Les succès qu'il eut à Rome lui firent des ennemis; le plus emporté étoit le Caravage; le plus dangereux étoit Annibal, parceque ses jugemens répétés & retenus, devoient poursuivre, même auprès de la postérité, les talens auxquels il ne rendoit pas justice. L'Albane même se brouilla avec le Guide, son ami, quand la voix publique lui apprit que cet ami étoit son supérieur.

Chargé par le Pape de peindre sa chapelle secrette du *Monte Cavallo*, il se fit de cette nouvelle entreprise un nouveau triomphe. Mais il se crut offensé par le trésorier de Paul V, & retourna à Bologne, où il peignit le mar-

Digitized by Google

sacre des Innocens. Si, dans cet ouvrage, il ménagea trop l'expression pour ne pas altérer la beauté, on lui pardonna un défaut produit par une si belle cause; les amateurs de la beauté l'applaudirent. Cet ouvrage ajouta encore à sa réputation, & aux regrets que Paul V, ressentoit d'avoir perdu cet artiste. Il employa l'autorité pour le rappeller à Rome & le reçut, non comme un supérieur offensé, mais comme un pere indulgent. Le Guide peignit une partie de la voute de la magnifique chapelle que le Pape faisoit construire à Sainte-Marie Majeure; & pour soutenir sa gloire, il se piqua dans cet ouvrage d'une âge lenteur. Dès qu'il l'eut terminé, il retourna à Bologne, où il se vit chargé d'un si grand nombre d'ouvrages, qu'il fut obligé d'en refuser plus qu'il n'en accepta; car il ne pouvoit goûter la pratique des artistes qui, faisant avancer leurs ouvrages par des élèves, se contentoient de les retoucher. Persuadé que toutes les opérations qui doivent conduire un tableau à la perfection sont également importantes, & qu'une même intelligence doit présider à l'ébauche & au fini, il vouloit que le travail fût entierement de sa main. Sans sortir de sa patrie, il satisfaisoit les desirs des souverains étrangers qui lui demandoient des tableaux. Ce fut à Bologne qu'il peignit pour Marie de Médicis ce beau tableau de l'Annonciation qui enrichit l'église des Carmelites de Paris: ce fut à Bologne qu'il fit pour le duc de Mantoue les quatre travaux d'Hercule qui ont passé au cabinet du Roi; ce fut à Bologne, qu'il peignit pour Philippe IV, Roi d'Espagne l'enlevement d'Helene, qui ne parvint point à ce Prince, & qui se conserve à Paris dans la galerie de l'hôtel de Toulouse. Il consentit cependant à se rendre à Naples pour y décorer de son pinceau la chapelle du Trésor: mais quand il se vit menacé par l'envie des peintres napolitains, qui insultèrent même grievement un de ses élèves, il craignit le poison & se retira de cette ville.

Le Guide étoit doux & modeste comme homme, fier & délicat comme peintre, incapable de supporter de la part des grands aucun procédé hautain, parce qu'il croyoit que la dignité de l'art en étoit blessée. Il auroit cru s'abaisser en demandant même l'argent qui lui étoit dû: jamais, quand il faisoit quelqu'entreprise, il ne traitoit par lui-même la partie de l'intérêt, il la faisoit traiter par un tiers; mais le plus souvent, il faisoit l'ouvrage sans stipuler la récompense, envoyoit le tableau sans en fixer la valeur, & s'en remettoit à la justice de ceux qui l'avoient demandé. Visité par les grands, il ne leur rendoit pas de visites; il disoit que c'étoit à l'art qu'ils faisoient hommage quand ils venoient dans son attelier, & que sa personne n'avoit aucune part à leurs démarches. Il travailloit la tête couverte, même en présence du Pape, & se refusa aux instances des Princes qui l'appelloient dans leurs états, dans la crainte qu'à leur cour l'art ne fût humilié dans sa personne. D'ailleurs, il recevoit avec la plus grande modestie les éloges personnels qui lui étoient adressés, & supprimoit avec soin les lettres des princes, les vers des poëtes, les écrits des savans qui eussent pu flatter tout artiste qui auroit eu moins de fierté que de vanité. Il n'avoit que les meubles les plus nécessaires; il disoit que ceux qui le visitoient, venoient voir des tableaux & non de riches ameublemens.

Il travailloit avec decence, & même avec une sorte de majesté, très-souvent couvert d'un riche manteau qu'il replioit autour de son bras gauche, toujours servi par des élèves qui lui composoient une sorte de cour. Il en réunit plus de deux cents dans son école, & ils se disputoient entr'eux l'honneur de servir le maître.

Mais cet artiste si fier se laissa dégrader lui-même & son talent par la passion du jeu. Il risquoit en une seule nuit des sommes qui auroient fait la fortune des Carraches. Longtemps plus riche que la plupart de ceux qui employoient son pinceau, il se vit réduit à connoître la misère, & souvent il envoya vendre furtivement à vil prix, pour jouer ou pour subsister, des ouvrages dont il auroit publiquement refusé des sommes considérables. Il terminoit à la hâte des tableaux, que son nom faisoit acheter, & qui étoient indignes de ce nom, dégradant ainsi l'art qui lui avoit été si cher, qu'il avoit tant respecté. Enfin accablé de dettes, ne trouvant plus de secours dans la bourse de ses amis, fatigué, poursuivi par ses créanciers, il tomba dans un noir chagrin qui lui altéra le sang, & mourut d'une fievre maligne en 1642, à l'âge de soixante & sept ans. Les Italiens disent de lui que « la » grace & la beauté étoient au bout des doigts » du Guide, & qu'elles en sortirent pour aller » se reposer sur les figures qu'il animoit de » son pinceau. » Cette grace donne encore un prix aux ouvrages fades que lui firent négliger, dans les derniers temps de sa vie, les besoins causés par sa malheureuse passion.

Un tableau qu'on regarde comme son chef-d'œuvre est à Bologne, au palais Zampieri; il représente Saint-Pierre pleurant son péché & consolé par un autre apôtre. « Toutes les parties de l'art, dit M. Cochin, y sont au plus » haut degré. Il est d'une manière forte & vigoureuse, de grand caractère, & avec les » vérités de détail les plus finement rendues. » Les têtes sont belles & de la plus belle expression; la couleur en est vraie & précieuse;

Digitized by Google

» enfin c'eſt un chef d'œuvre, & le tableau » le plus parfait, par la réunion de toutes » les parties de la peinture, qui ſoit en Italie. » Il eſt bien conſervé ». Quand il y auroit dans l'éloge de M. Cochin un peu de cette exagération qu'inſpire l'enthouſiaſme, on conviendra qu'un très-beau tableau peut ſeul inſpirer cet enthouſiaſme à un artiſte tel que lui.

La beauté du pinceau, la facilité de l'exécution, l'eſprit & la juſteſſe de la touche, l'accord général, la plus douce harmonie, entrent dans les caractères diſtinctifs du Guide. Son deſſin eſt généralement correct, & quand on y peut deſirer l'exactitude de la grande correction, on eſt dédommagé par une admirable fineſſe. Il manque ſouvent de caractère & de fermeté dans les figures d'hommes; il eſt toujours plein de charmes dans celles des femmes. Ses têtes de femmes ſont aimables & belles, ſurtout celles qui ſont levées: on voit que pour leur donner cette beauté, il avoit beaucoup étudié le groupe antique de Niobé & de ſes filles. Ses têtes de Vierge ſont d'une nobleſſe ſimple; celles des enfans d'une aimable naïveté. Il tenoit ordinairement très-claires les chairs des enfans, & leur donnoit une couleur charmante. Il coëffoit bien les femmes, & leur donnoit des attitudes agréables. Ses anges plaiſent par un caractère qui ſemble vraiment angélique; leurs draperies paroiſſent tout aériennes. Quoiqu'on lui reproche d'avoir négligé l'expreſſion, il n'a pas toujours mérité ce blâme; quelquefois même il a des expreſſions admirables. Il n'a pas abſolument la grace de l'antique, mais cependant il a de la grace, & elle eſt d'un genre qui ſe fait peut-être d'autant mieux ſentir, qu'elle ne nous eſt pas trop étrangère. S'il ne paſſe pas pour avoir merveilleuſement compoſé, on a cependant de lui des compoſitions fort bien entendues. Ses draperies ſont traitées d'une touche plate, & les plis en ſont bien formés. Il a quelquefois affecté des plis caſſés, & ſemble, dans cette partie, s'être propoſé pour modèle Albert Durer; mais ce défaut n'eſt pas général dans ſes ouvrages, & toujours ſes draperies ſont nettement accuſées & d'une exécution détaillée. Ses mains ſont bien deſſinées, ſes pieds ſont délicats: il pouſſe peut-être cette délicateſſe au point de les tenir un peu courts.

Son caractère étoit plutôt une douce molleſſe & une aimable langueur, que la vigueur & la fermeté. Son ame paiſible n'étoit pas faite pour être agitée par les paſſions fortes, les affections violentes: il a peint comme il ſentoit, & c'eſt pour cela qu'il a un caractère qui lui eſt particulier, & qui l'élève fort au-deſſus de tous ceux qui ont eu un talent d'imitation, qui ont peint d'après des principes reçus, & non d'après leur ſentiment intérieur.

Quelquefois il eſt tombé dans le pauvre, en cherchant trop à donner dans le naturel & à traiter des vérités de détail.

Sa première couleur étoit celle des Carraches. Quand il eut adopté en partie celle du Caravage, ſes lumieres furent griſes, & ſes ombres noires: il faiſoit un grand effet.

Sa dernière couleur étoit claire & vague, ſes ombres tendres & griſâtres, mais tirant généralement ſur le verd: quelquefois cependant elles étoient d'un gris argenté qui a beaucoup d'agrément. On peut dire que ſa couleur étoit belle & fraîche, & que ſes demi-teintes étoient admirables. Son coloris accompagnoit bien la douceur de ſes compoſitions, & laiſſoit lire toute la fineſſe de ſon deſſin & de ſon *faire*. « Le Guide, peintre d'un talent » heureux & facile, dit le ſévère Mengs, ſe » créa un ſtyle tout-à-la-fois beau, gracieux, » facile & riche. Son pinceau, élégant & fa» cile, dit-il ailleurs, l'auroit placé à côté de Raphaël, s'il avoit eu de meilleurs prin» cipes ».

Le roi poſſède vingt-trois tableaux du Guide. Les quatre travaux d'Hercule ſont du meilleur temps de ce peintre. Dans le tableau qui repréſente l'union du deſſin & de la couleur, l'auteur a voulu joindre l'exemple au précepte; le deſſin eſt élégant & pur; la couleur vigoureuſe & agréable. La charité romaine ſuffiroit pour prouver que le Guide a connu l'expreſſion. La tête de la fille qui allaite ſon vieux père, condamné à mourir de faim dans la priſon, ne mérite pas moins que celle de Marie de Médicis par Rubens, d'être citée comme un bel exemple d'une expreſſion compoſée de deux affections différentes: ce tableau eſt du temps où le Guide imitoit encore la couleur du Caravage, mais où il l'imitoit en maître ſupérieur à l'objet de ſon imitation. Les ombres ſont moins dures, & elles ſont ſavamment reflétées. Le Saint-François en méditation ne laiſſe rien à deſirer pour la diſpoſition de la ſcène, la beauté de la couleur & la correction du deſſin. La grande & la petite Magdelaine ont le mérite qu'on doit attendre d'un ſujet qui convenoit ſi bien au Guide. La tête du Chriſt couronné d'épines eſt du meilleur temps & de la plus grande force de ce peintre: on en admire la couleur, le deſſin & l'expreſſion. La fuite en Egypte eſt bien deſſinée, bien drapée, mais la couleur a pouſſé au noir en pluſieurs endroits, ce qui détruit l'harmonie du tableau. Les deux ouſeuſes ſont de la plus grande fineſſe de deſſin, de la plus grande douceur d'expreſſion: on éprouve, en les admirant, un calme intérieur.

Le Guide a fait pluſieurs eaux-fortes d'après

Digitized by Google

Annibal Carrache & d'après lui-même; ſa pointe eſt plus fine que celle d'Annibal, & a plus de propreté. Les quatre travaux d'Hercule ont été gravés par Rouſſelet; St. François en prière, par Corn. Bloemaert : la fuite en Egypte, par F. Poilly ; une Magdelaine pénitente, par Strange.

(88) ROLAND SAVERY, de l'école Flamande, naquit à Courtrai en 1576. Il fut d'abord élève de ſon père, peintre médiocre, mais qui avoit reçu de bonnes leçons dans l'école de Jean Bol, & qui avoit du moins le talent de finir ſes ouvrages avec beaucoup de patience & de propreté. Il inſpira à ſon fils le goût de ces parties agréables du métier, & l'appliqua à deſſiner & peindre le payſage & la figure, les quadrupèdes, les animaux, les inſectes. Roland vint en France, où il fut occupé par Henri IV dans les maiſons royales. Appellé enſuite par l'Empereur Rodolphe, & attaché au ſervice de ce Prince, il alla, par ſon ordre, ſe renfermer pendant deux ans dans les montagnes & les forêts du Tirol, où la nature offre des vues riches, pittoreſques & variées. L'artiſte y raſſembla un tréſor d'études qui furent employées dans les ouvrages de toute ſa vie, & qui les rendent tous ſi piquans. On reconnoît la nature dans les ſites dont il fait choix, on eſt frappé des formes de ſes arbres qui ſemblent auſſi vieux que le ſol qui les porte : on aime à le ſuivre en imagination à travers des roches qu'il a ſi bien exprimées, & d'où les eaux ſe précipitent en ſuperbes caſcades. Ses payſages ſont animés par le mouvement de ces eaux & par des figures d'hommes & d'animaux touchées avec eſprit. Son feuillé approche de celui de Paul Bril, & forme des pannaches arrondis. Ses idées ſont grandes, parce qu'elles ſont fondées ſur des études faites dans un pays où la nature a de la grandeur; ſes diſtributions ſont agréables, parce qu'il n'avoit que la peine du choix dans l'abondante richeſſe de ſon porte-feuille ; on trouve un grand art dans ſes oppoſitions, parce qu'il avoit bien vu les variétés de la nature & ſes contraſtes toujours frappans & toujours vrais. Ses ouvrages traduits par la gravure & privés des ſéductions de la couleur, conſervent un grand charme, & prouvent qu'avec des diſpoſitions naturelles, le payſagiſte ſera toujours ſûr de plaire, quand il choiſira bien le théâtre de ſes études. On reproche à Savery une teinte bleuâtre qui domine dans ſes tableaux, & quelquefois de la ſéchereſſe.

Après la mort de Rodolphe, Savery vint en Hollande, & s'établit à Utrecht, continuant de cultiver ſon art, quoique le beſoin ne lui impoſât pas la néceſſité du travail. Il donnoit ſes matinées à la peinture, & le reſte du jour à l'amitié. Il mourut à Utrecht en 1639, âgé de ſoixante & deux ans. Le plus grand nombre de ſes ouvrages eſt à Prague dans le palais de l'Empereur. On met au rang de ſes chefs-d'œuvre un Saint-Jérôme dans un déſert d'une vaſte étendue. Houbraken, dont le jugement eſt ici d'un aſſez grand poids, célèbre un tableau du même maître, repréſentant un beau payſage, dans lequel Orphée, par le ſon de ſa lyre, attire autour de lui une multitude d'animaux.

Gilles Sadeler a gravé ſeize beaux payſages d'après Savery. Le St. Jérôme a été gravé par Th. Major, élève de Savery lui-même, pour le deſſin, & de Sadeler pour la gravure.

(89) PAUL RUBENS. Voyez, ſous l'école Flamande, ce qui a été dit de ce peintre à l'article ECOLE.

(90) MATHIEU ROSSELLI, de l'école Florentine, né à Florence en 1578. « Il commença » de très-bonne heure, dit Lépicié, à manier » le pinceau & ne le quitta qu'à la mort : » cependant, comme il ne fit preſque d'au» tres tableaux que ceux qui lui furent or» donnés pour des égliſes ou pour des lieux » publics, à peine eſt-il fait mention de lui » hors de Florence. Il faut convenir que ce » n'eſt pas un peintre de la première claſſe; » il eſt manieré, ainſi que l'ont été la plupart » des maîtres avec leſquels il a vécu : ſon » deſſin n'a rien de grand ni de mâle ; on » peut, au contraire, lui reprocher d'être mou » & de tomber dans le meſquin ; ſes compoſitions, ſes figures ſont ſans verve, & ne » ſont pas aſſez animées. Il manquoit lui-même » de feu; un caractère doux & paſſible l'avoit » toujours tenu éloigné des paſſions violentes, » & comment eût-il pu exprimer ce que ſon » ame n'avoit jamais reſſenti ? Malgré ces dé» fauts, ſes tableaux ont de l'agrément, quel» ques-uns ont mérité de paſſer ſous le nom » du Civoli; on les regarde avec plaiſir, ce » qui vient de ce que les ſujets en ſont bien » pris & traités avec ſageſſe, & de ce que » les têtes qui y ſont employées ſont d'un beau » choix. Quant à ſa couleur, elle n'eſt ni » vraie, ni fort piquante ; mais il y a de l'ac» cord & de l'harmonie dans les tons : & » lorſque le Roſſelli a peint à freſque, il a » preſque toujours été ſûr de réuſſir; auſſi per» ſonne n'y a-t-il apporté de plus grandes » précautions. Sa parfaite expérience, ſon aſ» ſiduité au travail, lui ont fait mettre dans » ſes freſques une fraîcheur & une pureté » qu'on voit rarement dans celles des autres » peintres. Jamais il ne fut obligé de retou» cher les fiennes à fec; il étoit ſûr de leur » effet : des peintures à l'huile ne ſont pas » plus

» plus vigoureuses. Pietre de Cortone en ju-» geoit ainſi toutes les fois qu'il conſidéroit » les ouvrages du Roſſelli dans le cloître de » l'Annonciade à Florence, & entre autres le » morceau où le pape Alexandre IV approuve, » en plein conſiſtoire, le nouvel inſtitut des » Servites. On peut bien s'en tenir à la déci-» ſion de ce grand artiſte, lui dont les belles » freſques au palais Pitti firent, au premier » coup-d'œil, une telle impreſſion ſur le » Roſſelli; que, dans ſon tranſport, il s'ima-» ginoit, diſoit-il, faire alors un beau rêve, » tant ces peintures lui parurent ſupérieures » à tout ce qu'il avoit fait & à tout ce qu'il » avoit vu.

« Homme vertueux, ſes mœurs douces & » inſinuantes gagnoient aiſément l'affection de » ceux qui entroient en commerce avec lui. » Bon ami, bon maître, bon parent, tous ceux » qui, dans leurs beſoins, avoient recours à » lui, éprouvoient l'excellence de ſon cœur. » Il en fut à la fin la victime. Etroitement » uni à une famille dont il étoit adoré, il » eut le chagrin de voir périr en peu de temps » ſous ſes yeux pluſieurs neveux qu'il avoit » élevés dans la peinture & ſur leſquels il fon-» doit de grandes eſpérances. Une fièvre lente » s'empara de lui & le conduiſit au tombeau » au commencement de l'année 1560, à l'âge » de quatre-vingt-deux ans.

« Le tableau du cloître de l'Annonciade, » dont nous venons de parler, a été gravé à » Augſbourg, & l'on ne peut s'empêcher, » en le voyant, de prendre une grande idée » du mérite de l'artiſte.

Le roi poſſede deux tableaux du Roſſelli. L'un repréſente David tenant la tête & l'épée de Goliath. « La compoſition en eſt agréable, » les têtes gracieuſes, & la couleur, ſans être » vraie, a de l'accord & de l'harmonie dans » les tons ». L'autre qui repréſente le triomphe de Judith eſt du même *faire*.

(91) FRANÇOIS ALBANI, que nous appellons l'*Albane*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1578. Fils d'un marchand de ſoie, il fut deſtiné par ſon père d'abord aux lettres, & enſuite au commerce; mais un penchant invincible l'entraînoit vers la pein-ture. Privé bientôt de ſon père, il obtint de ſon oncle la permiſſion de ſuivre ſes inclina-tions, & fut placé chez ce Denys Calvart, qui a fait ou du moins commencé de ſi grands élèves. Là il trouva le Guide, élève déjà fort avancé, & que l'on peut regarder comme ſon maître. Tous deux quittèrent enſuite l'école de Calvart pour entrer dans celle des Carraches, & l'Albane s'y attacha principalement à Louis. Tous deux devenus eux-mêmes des maîtres, al-lèrent enſemble à Rome, & ils y furent ſouvent occupés enſemble. La jalouſie rompit cette union : l'Albane ne put ſupporter de ſe voir préférer ſon compagnon d'études & ſon ami. Déjà le Guide ſe diſtinguoit par une manière qui lui étoit propre; l'Albane conſervoit en-core celle d'Annibal Carrache, & ſe conten-toit de la gloire d'être un excellent imitateur. On ne doit donc pas être étonné qu'Annibal lui ait donné la préférence ſur ſon émule, & ait employé ſon pinceau dans la galerie Far-neſe. Il le chargea auſſi de décorer, d'après ſes deſſins, l'égliſe de Saint-Jacques des Eſ-pagnols.

L'Albane eut peu de temps après les entre-priſes de deux grands plafonds : celui du palais Verolſi à Rome, & celui du château de Baſſano. Ces deux ouvrages, les plus grands qu'il ait faits, ont des beautés; mais la répu-tation de l'Albane eſt bien moins fondée ſur ces grandes machines, que ſur les ſujets agréa-bles qui firent ſa gloire & le placent au rang des grands maîtres. Il excelloit ſurtout dans les compoſitions où il pouvoit faire entrer des femmes & des enfans. Le grand, le terrible convenoient mal à ſon caractère : les beautés auſtères ne lui convenoient pas davantage : la nature gracieuſe étoit le ſeul objet de ſon imitation.

Il ſentoit que le peintre eſt un poëte, & que la lecture des poëtes doit être le princi-pal aliment des peintres. Il regrettoit de ne s'être pas rendu familière la langue des poëtes de l'ancienne Rome, & ſe conſoloit par une lecture aſſidue des poëtes de l'Italie moderne.

Il avoit une eſtime profonde pour le Cor-rege; mais ſon reſpect pour Raphaël tenoit de la vénération. Il ne prononçoit jamais, ſans ſe découvrir, le nom de ce grand maître.

Il vouloit que le peintre pût rendre compte des moindres objets qu'il faiſoit entrer dans ſes ouvrages, & démontrer qu'il n'en avoit admis aucun ſans une raiſon particulière.

Il diſoit que la nature, dont le peintre doit être le fidèle imitateur, eſt très-finie, & n'offre ni touches ni manière : il n'eſtimoit pas les peintres dont les ouvrages empruntent leur mérite principal de la touche, quelque fine & ſpirituelle qu'elle pût être.

Les ſujets bas lui déplaiſoient; il étoit in-digné des ſujets laſcifs. Il s'étonnoit que des actions qui révolteroient ou cauſeroient le dégoût, ſi elles ſe paſſoient en public, puſſent être admiſes en peinture dans les palais des grands.

Il avoit une pudeur bien rare, ſurtout parmi les artiſtes. C'étoit la ſeconde épouſe qui lui ſervoit de modèle pour les figures de femme, & elle lui vendoit cher ce ſervice par ſes hauteurs. Quand elle fut trop âgée pour de-venir l'objet de ſes imitations, & qu'il fut

Digitized by Google

obligé de recourir à des modèles étrangers, il ne leur permettoit de découvrir que les parties nécessaires à ses études, & comme il observoit toujours la décence dans ses tableaux, ses modèles n'avoient eux-mêmes jamais besoin de manquer devant lui à la décence.

Il fut qu'un de ses élèves avoit fait un trou à la cloison pour regarder un modèle de femme qu'il peignoit ; il le chassa de son attelier.

L'Albane étoit laborieux, sincère, désintéressé : il fut ruiné par son frère qui le trompa : ce frère étoit procureur. L'artiste chargé d'une nombreuse famille, & sans fortune dans la vieillesse, fut obligé de travailler avec opiniâtreté dans l'âge qui demande du repos, & de nuire à la réputation qu'il s'étoit faite, en hâtant & négligeant ses ouvrages. Il faisoit même copier ses tableaux par ses élèves, retouchoit ces copies & les vendoit comme des originaux, ou du moins comme des doubles de sa main. Il mourut de défaillance à Bologne en 1660, âgé de quatre-vingt-trois ans.

On connoît de lui des tableaux dont on loue la composition ; mais souvent aussi il compose mal, semant les figures de côté & d'autre, sans grouper ni les objets ni les lumières, & se mettant, par ce vice d'ordonnance, dans l'impossibilité d'établir de beaux effets de clair-obscur, mais plaisant toujours par des graces de détail. Il avoit une finesse de dessin admirable dans les têtes & les mains des femmes. Quoique ses figures d'hommes soient moins belles, & qu'on puisse les accuser de n'avoir pas un grand caractère, il les a quelquefois très bien traitées, leur a donné de belles têtes, & les a généralement bien dessinées. Ses figures d'enfans sont toujours pleines de charmes : c'étoit d'après ses propres enfans, qui étoient au nombre de douze, qu'il en faisoit les études. Tous étoient beaux : sa femme se plaisoit à les lui tenir tantôt dans ses bras, tantôt suspendus par des bandelettes. C'est d'après les enfans de l'Albane que François Flamand a fait ces modèles d'enfans qui sont si connus, si estimés, si souvent étudiés des artistes.

L'Albane étoit heureux dans ses attitudes, & faisoit un bon choix de draperies. On ne peut pas célébrer en lui la science de l'expression ; on ne peut guère l'accuser non plus d'en avoir manqué, parce qu'il traitoit ordinairement des sujets qui n'exigeoient que l'expression d'une douce gaieté. On lui reprocheroit avec plus de justice d'avoir trop souvent répété les mêmes sujets & les mêmes airs de têtes ; on sent trop qu'il se servoit toujours des mêmes modèles.

Sa couleur est souvent jaunâtre & foible ; en général elle est agréable sans avoir beaucoup de fraîcheur. Son pinceau est flatteur & doux, & l'on peut dire généralement que le caractère de ce maître est un peu doucereux. Il paroît que s'il a été conduit quelquefois au clair-obscur, ça été plutôt par instinct ou par un hasard heureux, que par principe. Il faisoit bien le paysage, ou plutôt les jardins décorés, & se plaisoit à les faire servir de fonds à ses tableaux. Quand il résidoit à Bologne, il avoit soin de louer toujours un jardin près de la ville. Cependant son paysage est plus agréable que savant, & n'est point assez varié.

« Moins ingénieux, dit M. Cochin, que » les autres élèves des Carraches, souvent » même froid dans ses compositions, moins » coloriste, & presque sans fraîcheur dans » les demi-teintes, moins caractérisé & moins » savant dans son dessin, il a cependant été » mis par la postérité au même rang que ces » maîtres, par un talent qui lui est propre : » rant il est vrai qu'une seule partie essentielle » de l'art, portée au plus haut dégré, suffit » pour acquérir la plus grande gloire. La pureté & les graces du dessin qui lui sont particulières, surtout dans les belles têtes, feront toujours un objet d'admiration. Si le » Guide ne laisse rien à desirer pour les graces » fines, naïves & délicates, l'Albane se distingue par les graces nobles, fages, régulières. C'est la vraie beauté dont le modèle » n'est point connu dans la nature, quoiqu'elle » en présente plusieurs approximations.

» C'est à Bologne qu'on peut voir les plus » beaux ouvrages de ce grand maître ; ceux » qu'on trouve de lui ailleurs ne sont, pour » la plupart, que des tableaux de chevalet : » les mêmes beautés s'y découvrent ; mais » elles sont bien plus satisfaisantes, quand on » les voit déployées dans des figures de grandeur naturelle ».

On voit au cabinet du roi vingt-cinq tableaux de l'Albane. Ce que nous venons de transférire sur le caractère général de ce maître nous dispense d'entrer dans aucun détail sur ces tableaux. Il en est quatre que Lépicié regarde ingénieusement comme un poème pittoresque divisé en quatre chants : le premier représente Vénus se faisant parer par les Graces pour charmer Adonis ; le second, Vénus ordonnant aux Amours de forger de nouveaux traits pour blesser le cœur d'Adonis ; le troisième, Diane irritée du triomphe de Vénus, profitant du sommeil des Amours pour les faire désarmer ; le quatrième enfin, le sommeil de Vénus, ou le nouveau piège qu'elle tend au cœur d'Adonis. Il suffit de connoître l'Albane pour juger du parti qu'il a tiré de ces sujets, des charmes qu'il a répandus sur les fêtes, des graces qu'il a données à Vénus, aux Nymphes, aux Amours. On jugeroit mal de ces tableaux par les estampes d'Etienne

Digitized by Google

Raudet : ſon burin n'étoit pas propre à imiter le pinceau de l'Albane.

Le génie de ce peintre l'entraînoit toujours vers les graces badines, & il ſavoit les introduire ſans effort & ſans manquer aux convenances, même dans les ſujets les plus graves : c'eſt ce que prouve ſon tableau de la Vierge & de l'Enfant-Jéſus. Le divin enfant, qui eſt ſur les genoux de ſa mère, s'empreſſe de prendre des fleurs que deux anges lui offrent dans un vaſe de porcelaine, tandis qu'un autre fait courber avec force une branche d'arbre, pour faciliter à la Vierge le moyen d'y cueillir un fruit. Ce tableau eſt précieux pour la couleur & pour la beauté des têtes.

(92) François Sneyders, de l'école Flamande, né à Anvers en 1579, fut élève de Van-Balen. Il ne peignit d'abord que des fruits, & dès-lors il excita l'admiration de ceux qui virent ſes ouvrages. Voulant enſuite s'eſſayer dans un genre plus difficile, il ſe mit à peindre des animaux, & ſurpaſſa tous ceux qui l'avoient précédé dans ce genre, & même tous ceux qui l'ont ſuivi. Rubens applaudit le premier aux talens de Sneyders, & lui rendit une ſorte d'hommage, en l'invitant à peindre dans ſes tableaux les animaux & les fruits.

On a écrit que Sneyders avoit voulu voir l'Italie, qu'il y fit un long ſéjour, que les ouvrages de Benedetto Caſtiglione le piquèrent d'émulation, & qu'on doit la grandeur de ſon talent aux efforts qu'il fit pour ſurpaſſer le peintre Génois. Nous en croirons plutôt l'hiſtorien des peintres de la Flandre, M. Deſcamps, qui aſſure que Sneyders ne quitta la ville où il avoit pris naiſſance, que pour demeurer quelque temps à Bruxelles, où il fut appellé par l'Archiduc. Il eſt ſurtout fort peu vraiſemblable & même impoſſible qu'il ait dû ſes progrès aux ouvrages du Benedetto, qui avoit dix-ſept ans moins que lui. En ſuppoſant que le Benedetto ſe ſoit diſtingué dès l'âge de 25 ans, cette époque répond à l'année 1641, & l'on ſait que Sneyders peignit les animaux dans des tableaux de Rubens qui mourut en 1540. Il fit auſſi quelquefois les fonds de payſages dans les tableaux de ce grand maître. Il ſavoit ſi bien s'accorder avec lui pour les teintes & pour la touche, que l'ouvrage entier ſembloit être d'une ſeule main. Rubens & Jordaens lui rendirent quelquefois auſſi réciproquement le ſervice de faire les figures d'hommes dans ſes peintures d'animaux.

Un tableau repréſentant une chaſſe au cerf aſſura la réputation & la fortune de Sneyders. Le roi d'Eſpagne vit cet ouvrage, & voulut avoir de la même main pluſieurs grands ſujets de chaſſes & de batailles : l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, le fit ſon premier peintre. Sneyders ſe repoſoit des grandes entrepriſes dont il étoit chargé par des tableaux de chevalet : mais il n'en a pas fait un aſſez grand nombre pour qu'ils ſoient fort répandus.

On admire dans les ouvrages de ce peintre la manière grande & vraie dont il a traité les animaux, la touche fière & ſûre dont il les a caractériſés ſuivant leurs eſpèces différentes, la richeſſe, la variété, le mouvement, la vie, dont il animoit ſes compoſitions, la beauté, la franchiſe, la facilité de ſon pinceau, la vigueur & l'éclat de ſon coloris, digne d'être aſſocié à celui de Rubens. Il eſt inutile d'avertir qu'il traitoit avec le même talent & la même vérité un genre inférieur, tel que les fruits, les uſtenſiles de cuiſine, &c. ; mais on peut obſerver qu'il peignoit bien le payſage, & qu'il n'étoit pas abſolument inhabile à peindre la figure humaine, quoique, pour cette partie, il ait ſouvent imploré des mains plus ſavantes. Il a fait lui-même ſon portrait. Il eſt mort à Anvers, en 1657, âgé de ſoixante & dix ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui ſont au cabinet du roi, on diſtingue ſurtout une chaſſe au ſanglier, dont on connoît des copies multipliées, & un tableau de fruits & de légumes.

Sneyders a gravé lui-même à l'eau-forte, d'une pointe fière & ſpirituelle, ſeize feuilles d'animaux ; on regrette qu'il n'en ait pas gravé davantage. Vorſterman a gravé d'après ce maître une chaſſe à l'ours.

(93) Jacques Cavedone, de l'école Lombarde, naquit à Saſſuolo dans le Modenois, en 1580. Chaſſé fort jeune de la maiſon paternelle, obligé de chercher la ſubſiſtance dans la maiſon d'un gentilhomme qui le prit à ſon ſervice, il copia à la plume quelques tableaux de ſon maître, qui fit voir ſes eſſais au Carrache ; Annibal encouragea le jeune homme, lui prêta des deſſins, lui donna des conſeils, & le reçut enfin dans ſon école. Cavedone y fit les plus grands progrès, alla étudier à Veniſe la couleur du Titien, & tâcha de s'identifier les graces moëlleuſes & la belle manière de peindre du Corrége. Il fut à ſon retour admiré d'Annibal, & les connoiſſeurs trouverent qu'il avoit plus de rondeur, & même plus de pureté que ce maître, & que ſes compoſitions étoient plus ſéduiſantes.

Le Cavedone étoit la gloire de l'école de Bologne ; le malheur en fit un artiſte médiocre, & finit par le réduire bien audeſſous de la médiocrité. La ſuperſtition accuſa ſa femme de ſortilége, & cette accuſation abſurde, mais ſi dangereuſe, le plongea dans la plus vive affliction ; la perte de ſon fils, qui lui fut en-

Digitized by Google

levé par la peste, fut un second coup auquel il ne put résister. Il tomba malade, & recouvra la santé, mais non la force de son esprit. Il se jetta dans une dévotion minutieuse & stupide. Si l'ancienne habitude ou la nécessité le rappelloient à ses pinceaux, ils n'obéissoient plus à sa main, ou plutôt sa main n'étoit plus conduite par le même esprit qui les avoit autrefois animés. Le grand maître fut réduit par la misère à peindre des *ex-voto* & ne se montra pas supérieur à ce genre. Il avoit le malheur de comparer ses derniers ouvrages à ceux qui avoient fait sa gloire, & cette comparaison aigrissoit sa douleur; il avoit honte de lui-même & de son existence. Enfin il préféra l'humiliation de demander l'aumône, à celle de dégrader l'art qu'il abandonnoit & qu'il continuoit de respecter. Il mourut à Bologne en 1650 à l'âge quatre-vingt ans.

Son dessin étoit élégant & correct, son coloris un peu rougeâtre. Ses principaux ouvrages sont à Bologne. C'est là que, dans l'église *de mendicanti di dentro*, se voit un ouvrage de ce peintre représentant Saint Pétrone & un autre Saint à genoux devant la Vierge & l'enfant Jesus qui sont au haut du tableau. » Ce morceau, dit M. Cochin, est de la plus » grande beauté, on y trouve toutes les parties de l'art dans un excellent degré : belle » composition, belle couleur, belle vérité, » soit dans les têtes, soit dans l'exécution des » étoffes; touche facile & pleine d'art. Le livre » des curiosités de Bologne dit que le Cavedone a cherché dans ce tableau le goût » du Titien; mais le bas du tableau semble » plutôt dans la touche & dans le goût du » Guide : la Vierge & le haut du tableau » tiennent davantage du goût des Carraches. Il » semble réunir les manières des plus grands » maîtres : les têtes ont toutes les beautés » de détail, & les draperies sont de cette » belle exécution qu'on admire principalement » dans le Guide; les ombres ont toute la force » du Caravage, & les demi-teintes ont la » fraîcheur des grands peintres Vénitiens. Le » groupe de la Vierge est d'un grand caractère de dessin ».

On voit deux tableaux du Cavedone au Palais-Royal : une Junon endormie, & une Vierge assise, donnant à tetter à l'enfant Jesus, avec Saint Etienne & Saint Ambroise.

Giac. Giovanini a gravé d'après ce maître l'ame de Saint Benoît portée au ciel par les Anges.

(94) Josse Monper, de l'école Flamande, né à Anvers en 1589, se fit une manière toute différente de celle des peintres de son pays. Comme on ignore quel fut son maître, on suppose qu'il n'en eut pas d'autre que la nature, & que ce fut elle qui lui inspira une manière qui ne ressemble à celle d'aucun peintre dont il eût pu voir les ouvrages. Les Flamands se distinguent en général par un fini précieux : Monper, au contraire ne finissoit rien & ne peignoit qu'à l'effet. Ses ouvrages vus de près n'offrent que des esquisses touchées : regardés à une juste distance, ils font l'effet de la nature qu'il ne manquoit jamais de consulter. Son genre étoit le paysage : il étoit heureux dans le choix de ses sites, riche par l'étendue qu'il donnoit à ses compositions, intelligent dans la distribution des lumières, savant dans l'art des dégradations : mais maniéré dans la touche de ses arbres, & jaunâtre dans sa teinte générale. Il ornoit ses paysages de figurines, & confioit quelquefois à Breughel le soin de les faire. Quel que fût le mérite de cet artiste, la négligence qui régne dans son travail empêche de les rechercher. On ignore l'année de sa mort.

Corn. Visscher a gravé d'après lui le printemps; Van Panderen, l'été; Th. Galle les deux autres saisons.

(95) Jean Wildens, de l'école Flamande est né à Anvers; on ne sait pas, précisément en quelle année. Il mérita la confiance de Rubens, qui, dans ses tableaux, lui abandonnoit la partie du paysage. Ce grand peintre lui accordoit une science qui n'est pas méprisable; celle d'accorder les fonds avec le sujet sans nuire à l'harmonie générale, & de faire croire que tous les accessoires qu'il plaçoit dans un tableau y étoient absolument nécessaires. » D'ailleurs il avoit, dit M. Descamps, » tous les talens de son genre; un génie heureux dans le choix de la nature, une » exécution facile, une bonne couleur, une » grande légereté dans les ciels & dans les » lointains ». Deux grands tableaux placés dans l'église des religieuses Fackes, rendent témoignage à son talent.

(96) Jean Van Ravestein, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1580, excella dans le portrait. On ignore quel fut son maître; on sait seulement qu'il surpassa dans son genre tous les peintres des Pays-Bas qui l'avoient précédé, & qu'il ne fut peut-être surpassé dans la suite que par Van-Dyck & Vander Helst. On ne peut voir sans admiration les trois tableaux de ce maître qui sont placés dans les salons du jardin de l'arquebuse à la Haye. Le premier peint en 1616 représente les principaux bourgeois arquebusiers. Le second, long de quinze pieds est de 1618 : il contient 26 figures de grandeur naturelle; dans le troisième on voit six officiers du drapeau blanc. On n'admire pas moins le tableau de l'hôtel-

Digitized by Google

de-ville qui repréſente les magiſtrats en charge en 1636, » Raveſtein avoit, dit M. Deſ» camps, toutes les parties d'un grand maître : » ſes compoſitions ſont pleines de feu & de » jugement ; il ſavoit trouver des poſitions » agréables & variées. Tout paroît en mou» vement. Il entendoit bien la perſpective aé» rienne & le mélange harmonieux des cou» leurs. Ses lumières & ſes ombres ſont ré» pandues avec art. Cette dernière intelli» gence ſe fait remarquer dans ſes ouvrages » d'une manière à ſurprendre. Sa couleur eſt » bonne, & ſa touche large ».

On ignore l'année de ſa mort : quelques uns la placent vers 1656.

W. Delfft z gravé d'après lui le portrait de Jean Buyeſius Monickendam.

(97) Dominique Zampieri, dit le *Dominiquin*, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1581, eſt encore un des grands peintres qui reçurent les premières leçons dans l'école de Calvart. Maltraité par ce maître qui le ſurprit copiant un deſſin d'Annibal, il le quitta pour ſe mettre ſous la diſcipline des Carraches. Il n'y étoit que depuis peu de temps, lorſqu'ils propoſerent à leurs élèves un prix de deſſin. Le Dominiquin ſans ambition, ſans eſpérance de le remporter, travailla comme les autres, & lorſque ſes émules préſenterent leurs ouvrages avec confiance, le regardant lui-même avec le dédain de la ſupériorité, il s'avança timidement, ôſant à peine préſenter le deſſin qu'il auroit voulu cacher. Louis le prit, l'examina, & déclara le Dominiquin vainqueur. Ce premier ſuccès, ſans donner au jeune élève une préſomption funeſte, ne fit que l'exciter à de nouveaux efforts.

Il contracta dans l'école une liaiſon intime avec l'Albane, & fit avec lui le voyage de Parme, de Plaiſance & de Regio pour y contempler les ouvrages du Corrège : mais il ne le ſuivit point à Rome où ſon ami l'appella bientôt. Des deſſins d'après Raphaël que Louis reçut alors, déterminerent le Dominiquin à ne pas différer ſon départ. Il ſuivit à Rome l'école d'Annibal qui peignoit la galerie Farneſe. Annibal lui confia la peinture de quelques parties de cette galerie dont lui-même avoit fait les cartons, & lui permit de faire entièrement de lui-même, dans la loge du jardin du côté du Tibre, la mort d'Adonis au moment où Vénus s'élance de ſon char pour ſecourir ſon malheureux amant. Le Dominiquin, dans l'invention & l'exécution de ce morceau, ſe montra digne de la confiance d'Annibal qui ne ſe laſſoit pas de le célébrer.

Les applaudiſſemens du maître ſouleverent contre l'élève, qui étoit déjà un habile maître lui même, la jalouſie de l'école. Le Dominiquin ne commençoit point un tableau qu'il ne l'eût longtemps médité ; il n'en abandonnoit aucune partie qu'il ne l'eût parfaitement terminé. Le génie qui l'animoit ne laiſſoit point d'exploſion au dehors, & lui laiſſoit un extérieur tranquille, & même froid & peſant. Ses rivaux affectoient de ne voir en lui qu'un eſprit lent, capable à peine de produire avec les plus laborieux efforts : ils l'appelloient le bœuf. » Ce bœuf, leur dit Annibal, rendra » ſon champ ſi fertile, qu'un jour il nourrira » la peinture ».

Lorſqu'Annibal dont la ſanté s'affoibliſſoit chaque jour, fut obligé de renoncer aux ouvrages qui lui étoient offerts, il obtint du moins qu'ils fuſſent confiés à ſes élèves. Ce fut à ſa recommandation que les ouvrages de l'égliſe de Saint Grégoire ſur le mont Célius, demandés par le cardinal Borgheſe, furent partagés entre le Guide & le Dominiquin. Celui-ci fit le fameux tableau de Saint André ſouetté par des bourreaux, & le Carrache déclara qu'il l'avoit emporté ſur ſon émule : jugement glorieux pour le Dominiquin, mais qui ne peut dégrader le Guide dont on ſait qu'Annibal étoit jaloux.

Le ſuffrage du grand maître de l'école Lombarde, loin d'être utile au Dominiquin, ne fit que lui ſuſciter une foule d'ennemis. Il avoit des défauts ; on s'appliquoit à les faire remarquer, à les exagérer, & l'on gardoit un ſilence malicieux ſur ſes beautés. Entre eux-mêmes qui ne ſe laiſſoient pas conduire par la paſſion, le plus grand nombre étoit entraîné par les graces du Guide, & ne rendoit pas aſſez de juſtice aux beautés plus ſévères de ſon rival.

Annibal mourut, & le Dominiquin perdant l'eſpérance d'être employé dans une ville où ſes talens ſembloient mal appréciés, ſe préparoit à partir pour Bologne, lorſqu'on lui propoſa de faire le tableau de Saint Jérôme de la Charité qui repréſente la dernière communion de ce Saint mourant. Le Dominiquin reſta & fit un chef-d'œuvre. Le Pouſſin mettoit ce tableau au nombre des trois plus beaux de Rome ; les deux autres étoient la Tranſfiguration de Raphaël & la deſcente de croix de Daniel de Volterre. Mais le Dominiquin n'étoit plus quand ce jugement fut porté, quand il fut ratifié par tout les connoiſſeurs. Lui-même ne reçut que cinquante écus pour ſalaire de cet admirable ouvrage, tandis qu'il voyoit le Guide recevoir un prix conſidérable de ſes moindres productions. Ceux qui l'employoient, le récompenſoient mal par ignorance ; ſes rivaux le déprécioient par malignité, & le prix qu'il reçut de ſon chef-d'œuvre fut l'accuſation d'un honteux plagiat. Auguſtin Carrache avoit traité le même ſujet ; Lanfranc ſoutint

Digitized by Google

que le Dominiquin n'avoit fait que copier l'aîné des Carraches. Il fit graver par Perrier, ſon élève, le tableau d'Auguſtin ; il faiſoit remarquer les reſſemblances qui ſe trouvoient dans l'idée générale des deux ouvrages & diſtinguoit les différences capitales qu'on peut obſerver dans les attitudes, dans les expreſſions & même dans la diſpoſition. La foule des juges prononça comme Lanfranc ; mais les juges équitables ont prononcé dans la ſuite que ſi le Domiquin s'eſt permis de faire quelques emprunts à l'un de ſes maîtres, ce qui rend ſon ouvrage un chef-d'œuvre eſt à lui.

Ce grand peintre auroit fait taire l'envie ſi elle pouvoit être réduite au ſilence, lorſque, peu de temps après, il fit dans l'égliſe de Saint Louis des François, les deux célebres tableaux de Sainte Cecile.

Fatigué des perſécutions de ſes rivaux, de l'injuſtice de ſes juges, il ſe retira à Bologne où il fut employé comme peintre & comme architecte. Il vivoit paiſible & eſtimé dans ſa patrie, quand Grégoire XV le rappella à Rome & le nomma architecte du palais apoſtolique. Le cardinal de Montalte le choiſit pour peindre la voute de Saint André *della valle*, & lui procura une nouvelle occaſion de ſe rendre immortel. Ce fut dans cette égliſe que le Dominiquin peignit ces beaux pendentifs, objets de l'admiration de l'Italie & des étrangers, objets des études de tous les artiſtes, chefs-d'œuvre dont les beautés ne peuvent être détruites par les plus médiocres copiſtes, & dont même les maigres gravures animent le génie des plus habiles maîtres. Le cardinal mourut avant que l'artiſte eût terminé l'ouvrage ; déjà les deſſins de la coupole étoient arrêtés, quand l'avide & jaloux Lanfranc ſollicita & obtint cet ouvrage ſous prétexte que le Dominiquin ne pourroit terminer à temps une ſi grande entrepriſe. Mais en s'offrant ſi près de ſon rival à la comparaiſon des juges, il eut l'humiliation de lui procurer la victoire.

Libre des travaux de Saint André, le Dominiquin fut appellé à un nouveau triomphe, ou, ſi l'on veut, à donner une grande & nouvelle leçon à la poſtérité ; & à l'envie, un nouveau ſujet de frémir. Il fit dans l'égliſe de Saint Sylveſtre les quatre tableaux ovales de la chapelle du cardinal Bandini. Ils ſont généralement connus par les eſtampes de Gérard Audran. Le premier repréſente Eſther devant Aſſuérus ; le ſecond, Judith tenant la tête d'Holopherne ; le troiſième, David jouant de la harpe devant l'arche ; le quatrième, Salomon aſſis ſur ſon trône avec Berſabée. Rappeller les ſujets de ces tableaux, c'eſt rappeller à ceux qui connoiſſent les arts autant d'objets de leur admiration. Quand le Dominiquin n'auroit fait, dans toute ſa vie, que ces quatre tableaux, les pendentifs, & la communion de Saint Jérôme, quel artiſte, après Raphaël, pourroit ſe vanter de tant de gloire ?

Les intrigues & calomnies de ſes rivaux ne pouvoient empêcher ſa réputation de s'étendre toujours davantage. Les Napolitains le manderent pour peindre la chapelle du tréſor : il ſe rendit à leurs prières ; mais c'étoit à Naples que l'attendoient ſes plus cruels ennemis. L'Eſpagnolet ſe mit à leur tête ; il diſoit que le Dominiquin ne méritoit pas même le nom de peintre, & parvint à faire mépriſer cet artiſte digne de tant d'eſtime. Le Dominiquin rebuté ſortit de Naples en fugitif, laiſſant même ſa femme & ſa fille qui devoient le ſuivre. Elles furent arrêtées : & par une ſorte de contradiction, on voulut que l'artiſte qu'on avoit ceſſé d'eſtimer terminât l'ouvrage qu'il avoit entrepris. Il fallut qu'il achetât par ſon retour la délivrance de ſa famille. Il reprit ſes travaux, mais il étoit agité par la crainte & la défiance, &, ſans injuſtice peut-être, il croyoit ſes ennemis aſſez vils pour employer contre lui le fer & le poiſon. Il ne mangeoit que des mets qu'il avoit apprêtés lui-même, & cet homme innocent & timide éprouvoit toutes les inquiétudes qui ſont le juſte ſupplice des tyrans. Les tourmens de l'eſprit affoiblirent le corps, & il mourut enfin à Naples en 1641, de douleur ou de poiſon, âgé de ſoixante ans.

La haine des artiſtes jaloux le pourſuivit encore après ſa mort : ils parvinrent à faire détruire les ouvrages qui avoient occupé les trois dernières années de ſa vie, & ce fut Lanfranc qui fut chargé de les remplacer. La poſtérité, par cet attentat de l'envie, a peut-être perdu des chefs-d'œuvre ſemblables à ceux qu'elle connoît du même maître. Cet artiſte ſi violemment perſécuté, étoit un homme doux, affable, modeſte, renfermé dans ſes atteliers, ſe communiquant peu au-dehors, incapable d'offenſer perſonne, ayant les mœurs aimables d'un enfant ſans malice. Les Romains lui rendirent hommage quand il n'excita plus leur envie ; ils firent apporter ſon corps à Rome, l'académie de St. Luc lui accorda de magnifiques obſèques, & fit ſolemnellement prononcer ſon oraiſon funèbre. Après une vie oſconome & laborieuſe, il ne laiſſa que vingt mille écus ; c'étoit moins que le Guide n'en perdoit dans une partie de jeu.

Cet artiſte modeſte fut ſurtout inſtruit de ſon mérite par la perſécution qu'il lui attiroit. Il dit en voyant contre lui l'acharnement des peintres de Naples : « il faut donc croire que » j'ai bien fait ». On lui apprit qu'ils louoient certaines figures qu'il venoit de peindre. « Je » crains bien, dit-il, d'avoir fait quelque ſo» tiſe qui leur plaiſe ».

Digitized by Google

Il se pénétroit fortement des sentimens qu'il vouloit représenter. Seul dans son attelier, on l'entendoit rire, pleurer, se livrer à l'emportement. Annibal le surprit un jour, la colère dans les yeux, & faisant des gestes menaçans. Il s'apperçut bientôt que le peintre étoit occupé à représenter un soldat qui menace l'apôtre saint André. Aussi le Poussin disoit-il que, depuis Raphaël, il ne connoissoit pas de plus grand maître pour l'expression que le Dominiquin. Ce jugement doit l'emporter sur celui de Mengs, qui prétendoit que le Dominiquin n'avoit guère d'autre expression que celle d'une timidité naïve, & qu'il ne devoit servir de modèle que pour les figures d'enfans. Cet artiste, qui étoit un très-bon juge, & qui avoit de très-grands principes, s'égaroit quelquefois par l'excessive sévérité de ces principes mêmes.

Le Dominiquin, austère comme Raphaël, est admirable pour la science & la pureté du dessin. Ses têtes sont belles, & joignent souvent la grace à la beauté; celles sont celles du fameux tableau de sainte Cécile, & du tableau non moins fameux de sainte Agnès. Il avoit bien étudié la nature, & s'étoit fort attaché aux formes de l'antique. Il savoit le grouppe du Laocoon par cœur, & pouvoit le dessiner de mémoire; on en dit autant d'Annibal Carrache. Souvent ses tableaux sont peu d'effet, & sont exécutés avec sécheresse; mais on doit les étudier au crayon, & ils offrent un fond d'étude qui sera utile toute la vie. D'ailleurs, il n'avoit pas toujours ce défaut. Son tableau de la communion de saint Jérôme, estimé l'un des chefs-d'œuvre de l'Italie, présente un admirable morceau de pinceau. Les têtes y sont peintes d'une grande manière, & cependant finies comme des portraits; ce qui prouve que la grandeur & le large de la manière n'excluent pas le fini. On pourroit dire plutôt que les ouvrages vraiment beaux & généralement estimés, sont très-rendus. En général les compositions du Dominiquin sont sagement agencées: ses têtes sont belles & expressives, son dessin est simple & vrai, ses ajustemens ingénieux; ses coëffures sont d'un choix agréable, ses draperies tantôt médiocres, & tantôt excellentes. Il étoit sujet à se montrer froid & sec dans le *faire*, & à manquer de rondeur: mais il n'avoit pas ces défauts dans la fresque; peu de personnes ont aussi bien peint que lui dans ce genre. Quelquefois même, dans sa peinture à l'huile, comme, par exemple, dans son tableau de sainte Agnès, son pinceau est d'une grande netteté, & sa couleur de la plus grande vérité.

Le cabinet du roi renferme seize tableaux du Dominiquin. L'Adam & Eve chassés du Paradis terrestre, est d'une expression forte & vraie. L'Enée sauvant son père Anchise, paroît être du temps où la manière du Dominiquin tenoit de celle de Louis Carrache. La composition est d'une grande sagesse, d'une fine intelligence; elle tend toute entière & concourt à l'expression. On voit la crainte dans les yeux & dans les traits de Creüse, la douleur dans ceux d'Anchise, la piété filiale dans ceux d'Enée. Timoclée devant Alexandre est un tableau de petites figures & d'une grande composition; mais toute cette composition concourt à l'expression du sujet; toutes les figures ont le caractère qui leur convient. Tout l'ouvrage est conçu comme il auroit pu l'être dans les beaux siècles de l'art chez les Grecs. On sent qu'il est d'un homme qui ne prenoit le pinceau qu'après avoir profondément médité son sujet. Les Théatins de saint André *della valle* lui reprochoient un jour de ce qu'il n'avoit encore rien fait depuis plus d'un mois qu'il avoit entrepris de travailler pour eux: « J'ai beaucoup plus travaillé pour vous, leur » répondit-il, que si vous m'aviez vu peindre. » Le tableau de Renaud & Armide appelle foiblement, & promet encore peu au premier coup-d'œil; mais quand on l'a considéré, on le trouve digne du grand maître dont il est l'ouvrage, & plus on l'examine, plus on se sent pénétré de la douce volupté qu'il doit inspirer. Tous les accessoires contribuent à l'expression du sujet principal. Le concert, tableau d'une bonne couleur, prouve que le Dominiquin, un peu sec quelquefois, étoit capable de peindre d'un pinceau moëlleux.

Le martyre de sainte Agnès du Dominiquin a été gravé par G. Audran: les deux tableaux de sainte Cécile par N. de Poilly: la communion de saint Jérôme, par César Testa. L'Enée & Anchise du cabinet du roi, par Gérard Audran; les quatre ovales de l'église de Saint Sylvestre, par le même; les pendentifs de S. André *della valle*, par Aquila.

(98) JEAN LANFRANCO, ou *Lanfranc*, de l'école Lombarde, né à Parme en 1581, fut d'abord page d'un seigneur qui, le voyant couvrir de dessins faits au charbon les murs de sa chambre, soupçonna qu'il pourroit bien avoir des dispositions heureuses pour la peinture, & le plaça lui-même chez Augustin Carrache, qui travailloit alors à Parme. Le jeune élève fit de rapides progrès, & aux leçons de son maître, il joignit l'étude des ouvrages du Corrége: mais s'il put apprendre de ce maître à concevoir ces grandes machines dont on décore les coupoles, la nature ne lui avoit pas permis d'en prendre les graces, qui sont le caractère particulier du Corrége. Lanfranc étoit plutôt né pour surprendre &

Digitized by Google

pour commander l'admiration, que pour plaire. C'eſt voir bien peu de choſe dans le Corrége que de ne découvrir en lui que la beauté des raccourcis, l'art de raſſembler une grande ordonnance & le talent de bien peindre à freſque.

Lanfranc n'avoit que vingt ans quand la mort le priva des leçons d'Auguſtin; il vint alors à Rome ſe mettre ſous la conduite d'Annibal, & fut employé par cet habile maître à pluſieurs morceaux de la galerie Farneſe. Il étudioit en même temps Raphael, & grava même à l'eau-forte les loges du Vatican. Mais ſon caractère impétueux l'éloignoit encore plus des conceptions de cet artiſte ſi ſage, que de l'imitation du Corrége. On peut même être ſurpris que Lanfranc ait été profondément frappé du mérite de ce grand homme, & que la nature ne l'ait pas entraîné plutôt vers l'étude de Michel-Ange: elle lui avoit donné quelques-unes des qualités du fier artiſte de Florence, & aucune de celles qui caractériſent Raphaël.

On lui pardonne avec peine d'avoir enlevé au Dominiquin l'entrepriſe de la coupole de Saint-André *della valle*. On a lieu de croire que l'ouvrage du Dominiquin eût été plus parfait: mais on avoue que celui de Lanfranc eſt l'un des plus beaux qui ſoient à Rome en ce genre. On ſent qu'il a redoublé d'efforts pour lutter contre un rival terrible, & l'on éprouve même quelque plaiſir à les voir ſi près l'un de l'autre, & à pouvoir les comparer. La lumière eſt ingénieuſement tirée de la figure du Chriſt qui eſt au haut de la lanterne, & qui éclaire harmonieuſement & avec douceur toute la compoſition: La ſcience, la hardieſſe des raccourcis, la belle diſpoſition des groupes, le font comparer, pour cette partie, au Corrége: on admire qu'il n'ait point été effrayé de donner aux figures les plus voiſines du ſpectateur trente palmes de proportion, & qu'il ait dégagé les objets avec tant de juſteſſe à meſure qu'ils s'éloignent de la vue. On eſt ſurpris que la coupe à ſon ouverture paroiſſe d'une largeur prodigieuſe, qu'elle repréſente un eſpace immenſe du ciel, & ſe termine par la lumière de gloire qui s'épand de la principale figure. Ces beautés ſont grandes ſans doute: mais quelles autres beautés d'un genre différent & ſupérieur, n'auroit-on pas à célébrer, ſi l'ouvrage étoit du Dominiquin, & qu'il en eût fait ſon chef-d'œuvre? Lanfranc étonne, le Dominiquin eût touché. Autant on admire l'ouvrage du premier, autant on aimeroit celui du ſecond.

Nous avons dit, en parlant du Dominiquin, que Lanfranc fut chargé à Naples, après la mort de cet artiſte, de peindre la coupole du tréſor: on lui reproche d'avoir donné à cet ouvrage une teinte trop obſcure. Il revint à Rome, où il entreprit de peindre la tribune de Saint-Charles *dei Catenari*. « Ce fut là que » je le connus, dit Félibien, & que je pris » plaiſir pluſieurs fois de monter ſur ſon échaf- » faud pour le voir travailler à ces grandes » figures, où, de près, on ne pouvoit rien » connoître, mais qui d'en-bas faiſoient des » effets merveilleux. Je commençai alors à » comprendre qu'outre l'intelligence de la » perſpective neceſſaire aux peintres, & l'art » de bien deſſiner les choſes raccourcies, il » y a encore d'autres ſecrets dans la peinture, » & une ſcience plus difficile, qui ne ſe peut » enſeigner par des règles.

» C'eſt, ajoute-t-il, dans les lieux vaſtes, » plus que dans les tableaux de moyenne » grandeur, que Lanfranc a excellé. On y voit » comment il a toujours eu deſſein d'imiter » le Corrége, & quoique, dans l'exécution, » il s'en faille beaucoup qu'il n'ait peint d'une » maniere auſſi belle & auſſi terminée, il y a » néanmoins beaucoup de force dans ce qu'il » a fait, & l'on connoît qu'il a toujours con- » ſervé le caractère & le goût des Carraches, » ſes premiers maîtres.

» Comme il ne finiſſoit pas ſi fort ſes ta- » bleaux, ou plutôt qu'il ne les peignoit pas » dans ce degré où ſont ceux du Corrége, » c'eſt dans les grandes choſes & les grandes » diſtances que ſon coloris paroît avec plus » d'effet. Auſſi diſoit-il ordinairement que » l'air lui aidoit à peindre ſes ouvrages.

» On ne peut pas ſoutenir qu'il ait toujours » été fort correct dans le deſſin, ni qu'il ait » parfaitement exprimé les paſſions de l'ame; » mais il avoit une facilité toute particuliere » à compoſer un grand ſujet, & comme il » imaginoit aiſément, il étoit auſſi fort prompt » à exécuter ſes penſées. Cette grande facilité » de produire & d'exprimer ſes conceptions, » étoit cauſe que bien ſouvent il ne ſe don- » noit pas la peine d'étudier aſſez toutes les » parties de ſes ouvrages. Auſſi ſur ſes derniers » jours, & pendant qu'il étoit à Naples, il » s'abandonnoit avec trop de liberté à ne faire » les choſes que de pratique; ce qui faiſoit » dire de lui qu'il étoit ſavant, mais qu'il » négligeoit de faire voir tout ce qu'il ſavoir. » Il acheva enfin, le grand ouvrage qu'il » avoit entrepris à Saint-Charles *dei Catenari*; » on découvrit ces peintures le jour de la fête » de ce Saint, le 29 Novembre 1647, & il » mourut le même jour, âgé de ſoixante & » ſix ans ».

Lanfranc manquoit d'expreſſion, & l'on ne peut pas dire que ſes conceptions ſoient profondément raiſonnées: il diſpoſoit ſon ſujet avant d'avoir pris la peine de le penſer, & l'exécutoit auſſi-tôt qu'il l'avoit diſpoſé. Il

avoit

avoit le don de produire facilement ; mais non la patience de produire sagement, & de laisser mûrir les productions de sa pensée. Il étoit grand, hardi, mais strapassé. Il n'a ni cherché ni connu la vraie beauté dans les figures d'hommes, mais il leur donnoit un grand caractère : il a été plus malheureux dans les figures de femmes, & quoiqu'il eût étudié le Corrége & Raphael, il n'avoit point le sentiment de la grace. Il est fier dans son pinceau, dans son dessin, dans sa composition ; ses groupes sont bien enchaînés, ses draperies offrent de belles masses. On ne peut pas dire qu'il ait été un grand coloriste ; mais sa couleur fait souvent de l'effet. Il tenoit souvent les ombres fort brunes, à l'exemple du Caravage : quelquefois cependant sa couleur est brillante & claire : elle n'est pas toujours harmonieuse. Il est plein de feu, d'où il résulte qu'il n'est pas sans incorrection. Il a cherché le terrible, & on lui reproche d'être souvent outré dans son audace gigantesque. Il doit être plus estimé des esprits ardens que des ames sensibles. Mengs le regarde comme l'inventeur du genre théâtral qui consiste à agencer les objets d'une manière capable de plaire aux yeux. Ce genre a fait depuis une grande fortune, parce qu'il flatte la vue, & que, pour le juger, on n'a besoin ni de réfléchir ni de sentir.

Comme Lanfranc ne se trouvoit à son aise que dans les plus grandes machines, & que c'étoit dans ces sortes de travaux qu'il développoit toute la force de son talent, il ne faut pas se promettre de le juger parfaitement par les six tableaux qui sont de lui au cabinet du roi. On y reconnoît cependant toujours la fierté de sa manière, le caractère de son dessin, sa main & son choix d'attitudes. Le plus grand de ces tableaux a près de sept pieds de haut, & représente Jésus-Christ couronnant la Sainte Vierge. C'est un double du tableau d'autel de la chapelle de Buon-Giovanni dans l'église de Saint-Augustin à Rome ; mais ce double est certainement de la main du maître. Il est traité d'une manière forte & vigoureuse ; les ombres en sont noires. Le haut du tableau contient les deux figures de la Vierge & du Christ qui ne sont fort belles ni de caractère ni d'expression, ni d'attitude, ni de dessin. Au bas sont Saint-Augustin & Saint-Ambroise, en acte d'adoration & d'admiration. Les têtes sont d'un grand caractère, les draperies larges, bien jetées, bien agencées, le faire d'une grande fierté & d'une grande liberté.

Ce tableau a été gravé par Baudet. G. Audran a gravé le tableau de Saint-Pierre de Rome représentant Saint-Pierre marchant sur les eaux, & le caractère du maître est bien conservé dans cette estampe. Les quatre angles de la maison professe des Jésuites de Naples ont été gravés par Roullet. Le Pape Paul V avoit choisi Lanfranc pour décorer la loge de la Bénédiction à Saint-Pierre : mais il mourut avant que l'ouvrage fût commencé. Lanfranc avoit seulement fait les dessins qui promettoient une ordonnance magnifique, & qui ont été gravés par Pietre Santo Bartoli. Tous les sujets sont tirés de la vie de Saint-Pierre & de Saint-Paul. On a de Lanfranc quelques eaux-fortes faites par lui-même d'après ses dessins.

(99) Simon Vouet de l'école Françoise, & qu'on peut même regarder comme le patriarche de cette école, naquit à Paris en 1582 & reçut les premières leçons de son père, peintre médiocre. Il passa quinze ans dans les principales villes de l'Italie, & se fit assez estimer à Rome pour être chargé de faire un tableau dans une des chapelles de la Basilique de Saint Pierre. Il jouissoit dès lors d'une pension de Louis XIII, roi de France, qui le rappella en 1627 & lui donna la place de son premier peintre. Indépendamment d'un grand nombre de plafonds, de galeries, d'appartemens qu'il décora de ses ouvrages, il fit aussi des dessins pour les tapisseries & une grande quantité de portraits au pastel. Le roi voulut apprendre de lui à peindre dans ce genre & y réussit assez bien. Comme il étoit chargé de tous les travaux considérables, il eut un grand nombre d'élèves qui devinrent les grands maîtres de l'école Françoise. Il suffit de nommer entre eux, Lebrun, le Sueur, Mignard, & ce Dufresnoy qui a forcé les Muses latines à donner des leçons de peinture.

La manière du Vouet tenoit d'abord de celle du Valentin, & il a fait dans ce goût des tableaux d'une grande force ; mais quand il fut surchargé d'ouvrages, il se fit une manière plus expéditive. Voyez ce qui concerne ce peintre sous l'*école Françoise*, article Ecole. Cette manière impose par le caractère de la facilité, & par un certain *grandioſe*, mais on sent qu'elle n'est fondée que sur la pratique & sur une convention arbitraire qui ne tient point à la nature. Son dessin fans être fort vicieux est peu correct & sent la manière. Ses têtes qui se ressemblent entr'elles sont la plupart de profil, ses doigts sont trop aigus. On lui reproche encore d'avoir eu peu de génie pour l'invention, peu de choix dans la disposition, peu de goût dans l'ordonnance, peu d'intelligence du clair-obscur. Ses défauts étoient à quelques égards rachetés par la fraîcheur de ses teintes, par la beauté de son pinceau. Il a tiré plus de gloire de ses élèves que de ses ouvrages. Il est mort à Paris en 1641 âgé de cinquante-neuf ans.

On peut voir de ses ouvrages dans les maisons royales & dans plusieurs églises de Paris. Un de ses bons tableaux se voit dans les salles

Digitized by Google

de l'académie royale de peinture. Il a fait le tableau du maître-autel à Saint Euſtache, à Saint Nicolas des Champs & à Saint Merry ; mais ſur tout le tableau de Saint François de Paule, dans la chapelle dédiée à ce Saint aux Minimes de la place royale. Mich. Dorigny ſon gendre, a beaucoup gravé d'après lui, & ces eſtampes ne ſont pas rares.

(100) GASPARD DE CRAYER, de l'école Flamande, né à Anvers en 1582, n'eut pour maître qu'un peintre médiocre qui l'eut bientôt ſurpaſſé. Prenant pour guide les plus beaux tableaux & la nature, il prouva que les diſpoſitions heureuſes & les études peuvent ſuppléer à bien des reſſources. Mais ſi Crayer devint un très habile peintre ſans avoir fréquenté d'écoles célèbres, & ſans avoir vu l'Italie, il n'eſt pas prouvé qu'il ne fût pas devenu plus habile encore s'il avoit eu les ſecours qui lui manquerent. Les grands maîtres, les grands exemples, les grands rivaux ne ſont pas les artiſtes diſtingués, mais ils les forcent à développer toutes leurs facultés naturelles.

Crayer fut appellé par une forte penſion à la cour de Bruxelles & magnifiquement récompenſé par le roi d'Eſpagne : mais une récompenſe encore plus flatteuſe pour un artiſte fut la viſite que lui fit Rubens & ces paroles qu'il lui adreſſa : *Crayer, perſonne ne pourra vous ſurpaſſer.*

Si Crayer n'avoit deſiré que les honneurs & la fortune, il n'auroit pas quitté Bruxelles ; mais il n'aimoit que le repos néceſſaire aux arts, & malgré les prières & les promeſſes de la cour, il ſe démit d'un emploi brillant dont elle l'avoit revêtu, & choiſit Gand pour ſa retraite. Il a décoré de ſes tableaux un grand nombre d'autels dans les égliſes de cette ville, & il trouvoit encore le temps de travailler pour la plupart des villes de la Flandre & du Brabant. A peine ſe donnoit-il quelque repos même dans un âge fort avancé, & la ſanté dont il jouit juſqu'à ſes derniers momens prouve qu'un travail aſſidu joint à une conduite réglée, ne détruit pas les hommes bien conſtitués.

On n'a pas craint de comparer Crayer aux plus habiles peintres de l'école Flamande. S'il avoit moins de feu que Rubens, il avoit plus de correction dans le deſſin ; par la couleur, il pouvoit ſe ſoutenir à côté de ce grand peintre, & le ſurpaſſoit par la belle fonte des teintes. Sage comme les anciens, que cependant il n'avoit pu étudier, il ſe plaiſoit à compoſer ſes tableaux d'un petit nombre de figures, & ſe faiſoit une loi de rejetter tous les détails ſuperflus, ne s'attachant qu'aux grandes parties qu'il finiſſoit avec amour. Il entendoit l'art de bien grouper ſes figures, de les draper avec ſimplicité, & il avoit l'art plus grand encore de leur donner l'expreſſion, qui ſeule rend le ſujet que toutes les autres parties de l'art ne font qu'indiquer. Plus fin que Rubens, il reſſemble mieux à Van-Dyck ſon ami, & l'on a peine à diſtinguer ſes tableaux de ceux de cet aimable maître. S'il fut ſon rival dans les ſujets d'hiſtoire, il le fut auſſi dans le portrait. Il mourut à Gand en 1669 à l'âge de quatre-vingt-ſept ans, laiſſant un tableau que la mort ne lui permit pas de terminer, & qui prouve qu'il avoit conſervé, dans une grande vieilleſſe, la force de l'âge floriſſant.

Corn. Galle a gravé d'après Crayer une réſurrection, & Van Schuppen une ſainte-famille.

(101) FRANÇOIS HALS, de l'école Flamande, né à Malines en 1584, peintre de portraits ſurpaſſé par Van-Dyck, mais que peu d'autres ont égalé. Il ſaiſiſſoit parfaitement les reſſemblances & avoit une belle manière de peindre. Il mettoit la plus grande préciſion dans ſes ébauches ; c'étoient des études ſerviles de la nature : mais il revenoit enſuite ſur ce travail par des touches hardies qui cachoient toute la peine de ſes premières opérations, & donnoit à ſes ouvrages une grande force & une vive expreſſion. Van-Dyck ne connoiſſoit aucun peintre plus maître de ſon pinceau ; mais il regrettoit qu'il n'eût pu parvenir à rendre ſes couleurs plus tendres.

On voit, dit M. Deſcamps, au mail de la ville de Delft, un tableau repréſentant en pied les principaux de la compagnie du mail, de grandeur naturelle ; la vie eſt répandue dans chaque figure.

Hals n'auroit peut-être pas eu de rivaux entre ſes contemporains s'il n'eût pas été plongé dans le vice de l'ivrognerie ; mais il paſſoit bien plus de temps dans les cabarets que dans ſon attelier, & ne retournoit à ſes pinceaux que lorſqu'il y étoit rappellé par l'extrême diſette. Sa mauvaiſe conduite & la miſère ne l'empêcherent pas de vivre ſoixante & dix-huit ans. Il mourut en 1666. Il eut un frère nommé Thierry Hals qui peignit avec ſuccès des converſations & des animaux en petit.

(102) GUILLAUME NIEULANT, de l'école Flamande, né à Anvers en 1584, élève de Savary, voyagea en Italie avec Paul Bril dont il imita quelque temps la manière ; mais quand il fut venu s'établir à Amſterdam, il s'en fit une qui lui étoit propre. Il avoit étudié à Rome les monumens de l'antiquité, & choiſit pour ſujets de ſes tableaux des ruines, des bains, des mauſolées, des arcs de triomphe. Il eſt eſtimé dans ce genre. Il mérite auſſi une place

Digitized by Google

entre les graveurs au burin & à l'eau-forte, & même entre les poëtes. Il mourut à Amsterdam en 1635, âgé de cinquante-un ans.

(103) CORNEILLE POELENBURG, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1586, fut, dans sa patrie, élève d'Abraham Bloemaert; mais il se rendit de bonne-heure à Rome, où il s'attacha à la manière d'Adam Elzheimer. Il s'appliqua aussi à l'étude des ouvrages de Raphaël, sans pouvoir jamais parvenir à dessiner correctement. Il se fit enfin un genre qui lui appartient, & le borna à représenter la nature en petit; quand il vouloit passer à de plus grandes propositions, il n'avoit plus le même succès.

» Sa manière, dit M. Descamps, est suave » & légère. La nature est représentée dans tout » ce qu'il a peint: tout y est vague & fait » de peu de travail. Ses masses sont larges; il » aimoit à retoucher ses ouvrages lorsqu'ils » étoient faits. Un travail léger les terminoit; » il savoit choisir des lointains agréables qu'il » embellissoit d'édifices situés aux environs de » Rome. Il entendoit bien le clair-obscur, » & donnoit aux objets qu'il plaçoit sur le de- » vant, des fonds qui en soutenoient l'harmonie. » Les petites figures, qu'il faisoit souvent nues, » sont bien coloriées; il se plaisoit sur tout à » peindre des femmes. Sa touche est pleine » d'esprit; mais il lui manquoit dans le dessin » la finesse qu'il avoit dans le pinceau ».

Malgré son défaut de pureté, il sut plaire à Rome & Florence, & y vit ses ouvrages recherchés des amateurs & des princes: mais les récompenses qu'ils accordoient à ses talens ne purent lui faire oublier sa patrie. Il y revint jouir de la réputation qu'il méritoit, & de l'estime de Rubens. Ce grand peintre orna son cabinet de tableaux de Poelenburg.

Après avoir parlé de l'hommage que lui rendit le plus grand peintre de la Flandre, il est inutile d'ajouter qu'il fut appellé en Angleterre par le malheureux Charles I. La fortune s'offroit à lui dans ce royaume; mais il ne tarda pas à venir chercher dans son pays la douce médiocrité que lui procuroient ses travaux. Il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre en 1660, âgé de soixante & quatorze ans. Il a gravé à l'eau-forte avec beaucoup de succès: mais les planches se sont perdues, & il est plus difficile de se procurer de ses estampes que de ses tableaux.

(104) FRANÇOIS GESSI, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1588, d'une famille noble, fut appliqué d'abord à l'étude des lettres, & n'y fit aucun progrès. Placé dans l'école du Guide, il devint bientôt capable d'aider son maître dans ses grands ouvrages. Il acquit un talent fort estimable; mais ce talent n'étoit pas à lui, & n'étoit dû qu'à la facilité d'imiter. Si ses ouvrages, avec le mérite qu'ils ont d'ailleurs, avoient un caractère qui fut propre à leur auteur, ils lui procureroient un rang distingué entre les artistes; mais on reconnoît qu'il s'est traîné servilement sur les traces de son maître & qu'il ne pouvoit faire un pas de lui-même. Ses tableaux sont dans le goût du Guide; mais il y sont trop; ce sont plutôt des pastiches, que des conceptions originales. On dit qu'il étoit rarement content de lui-même, & qu'il gâtoit souvent ses tableaux en voulant les changer. Ce n'est point là le caractère du génie sévère qui voit au delà de ce qu'il a fait, & ne peut se satisfaire qu'en approchant de l'idée qu'il a reçue; c'est la foiblesse d'un esprit borné, qui cherche des idées & n'en trouve pas, & qui, ne connoissant pas assez le bien & le mal, abandonne aisément l'un pour l'autre. Cependant les bons tableaux du Gessi plaisent par leur grande ressemblance avec ceux du Guide. Il mourut à Bologne en 1620 âgé de trente-deux ans.

(105) Les BREUGHEL, peintres de l'école Flamande. Nous avons choisi l'époque de Jean, le plus célèbre des Breughel, pour parler de son père & de son frère.

PIERRE BREUGHEL, dit *le Vieux*, ou *le Drôle*, naquit vers 1510 près de Bréda, dans le village de Breughel, d'où il tira son nom; on ignore quel étoit celui de sa famille, on dit que son père étoit un paysan. Il voyagea en France & en Italie, fit dans cette dernière contrée & dans les Alpes du Tirol des études des vues les plus pittoresques, dont il enrichit ensuite ses tableaux. Il s'établit d'abord à Anvers & ensuite à Bruxelles.

Il aimoit à se vêtir en villageois & à se mêler aux fêtes champêtres: il les animoit par sa gaîté qui lui a fait donner le surnom de *Drôle*: mais lorsqu'il paroissoit se livrer entièrement au plaisir, il étoit occupé de son art, & ses divertissemens étoient des études. Il observoit les vêtemens, les physionomies, les expressions, les attitudes, les actions, les danses, & c'étoient autant de richesses qu'il plaçoit dans ses tableaux. Quoiqu'il ait traité en petit des sujets d'histoire, il représenta plus ordinairement des noces de village, des danses, des attaques de coches, &c. Il auroit remporté le prix de son art pour ces sujets tirés de la vie commune, s'il n'avoit été dans la suite surpassé par Téniers. » Ses compositions, dit » M. Descamps, sont bien entendues, son dessin » correct, ses habillemens bien choisis, les » têtes, les mains spirituellement touchées ». Il eut le mérite qui caractérise les écoles de Flandre & de Hollande; celui d'offrir des

imitations naïves de la nature. On ignore l'année de ſa mort. Il laiſſa en bas âge deux fils qui ſe ſont fait un nom dans la peinture ; *Jean* & *Pierre*.

De Gheyn a gravé, d'après Breughel le vieux, un payſage orné de fabriques ; Cock une caſcade de Tivoli & le laboratoire d'un alchymiſte ; L. Vorſterman un querelle de payſans.

JEAN BREUGHEL naquit à Bruxelles vers 1589, ſuivant M. Deſcamps. On l'appelle *Breughel de Velours* parce qu'il aimoit à être richement vêtu & qu'il avoit coutume de porter des habits de velours en hiver, ce qui étoit alors un luxe remarquable. Il s'attacha d'abord à peindre des fleurs & des fruits, & ayant fait un aſſez long ſéjour à Cologne, il s'y établit une grande réputation dans ce genre. Mais à Rome, il étudia les beaux payſages de cette ſuperbe contrée, joignit à cette étude celle de la figure humaine & des animaux, & ne peignit plus de fleurs & de fruits que comme d'agréables acceſſoires. Ses ouvrages furent recherchés en Italie ; ils le furent en Flandre où il revint s'établir ; ils ont été répandus dans toute l'Europe. Comme peintre de payſages, il aida Rubens, & fit pluſieurs fois les fonds de ſes tableaux : comme peintre de figures, il aida Steenwick & Monper & enrichit de figures leurs payſages. Les ſiens ſont de la plus riche variété & de la touche la plus ſpirituelle. Sa couleur eſt belle, quoiqu'on lui reproche d'être un peu bleuâtre dans les lointains, & d'avoir quelquefois un peu de crudité. Il étoit heureux dans le choix de ſes arbres, dans les formes qu'il leur donnoit. Les plantes, les animaux, les inſectes, tout porte le caractère de la vérité. Ses fonds ſont riches, ſa touche légère, ſes figures deſſinées & touchées avec eſprit. Il finiſſoit ſes ouvrages avec autant de goût que de ſoin. On n'eſt pas certain de l'année de ſa mort.

Le roi a ſept tableaux de ce maître. Pluſieurs de ſes ouvrages ont été gravés par G. Sadeler

PIERRE BREUGHEL, frère aîné de Jean. On l'appelle *Breughel d'enfer*, parce qu'il aimoit à peindre des incendies, des effets de feu, des ſcènes infernales. Il a ſurtout travaillé en Italie, où il a peint chez le grand duc de Toſcane une tentation de Saint Antoine dans un beau payſage, & Orphée jouant de la lyre devant Apollon & Proſerpine. On ne connoît ni les détails de ſa vie, ni le temps de ſa naiſſance & de ſa mort.

Chedel a gravé d'après Breughel d'enfer un embraſement de Troie ; & Ad. Hubertus, un départ de ſorcières pour le ſabat.

L'art de peindre ſe perpétua dans la même famille. Un *Ambroiſe Breughel* fut directeur de l'académie d'Anvers, & eut en 1672 un fils nommé *Abraham*, & ſurnommé le *Napolitain*, parce qu'il a fait un long ſéjour à Naples. Il ſe diſtinguoit dans la peinture des fleurs & des fruits.

(106) JOSEPH RIBERA, dit *l'Eſpagnolet*, né à Xativa, dans le royaume de Valence, en 1589. Ses parens qui étoient fort pauvres, eurent beaucoup de peine à ſeconder l'inclination qu'il montroit pour la peinture : ils parvinrent cependant à le placer chez un peintre inconnu, & quand il eut fait quelques progrès il entreprit le voyage d'Italie. Il étoit à Rome dans une telle miſère, qu'il n'avoit pour ſubſiſter que les reſtes des penſionnaires de l'académie. Secouru par un cardinal, il s'apperçut que l'aiſance le détournoit du travail, ſortit en fugitif du palais de ſon bienfaiteur, & rentra volontairement dans ſa première pauvreté. Manquant de tout, il alla étudier à Parme les ouvrages du Corrége, & ſe fit une manière qui tenoit de celle de ce peintre. La jalouſie la lui fit perdre. Il voulut faire tomber la réputation du Dominiquin, & choiſit, pour y réuſſir, la manière du Caravage dont la force exagérée affoiblit toutes les peintures qu'on lui oppoſe. Il devint dur & ſec, comme ſon modèle qui, dit-on, fut quelque temps ſon maître, mais il deſſina plus correctement. Malgré le défaut dans lequel il tomba par choix, il faut reconnoître que l'Eſpagnolet fut un peintre d'un rare talent. La haine dont on ne peut ſe défendre pour le perſécuteur du Dominiquin ne doit pas nous rendre injuſtes.

Il ne ſe fixa point à Rome où il trouvoit un trop grand nombre de rivaux, & il s'établit à Naples. La faveur du vice-roi lui procura des richeſſes & un empire abſolu ſur tous les peintres de la ville.

Son caractère contribua peut-être beaucoup à lui faire adopter une couleur qui ſe rapprochoit de celle du Caravage : elle convenoit mieux qu'un coloris plus tendre aux ſujets terribles qu'il ſe plaiſoit à traiter. Un tableau repréſentant Saint Barthélemy écorché commença ſa réputation. Il aimoit ſur tout à peindre les tourmens des héros de la fable, les tortures des martyrs, & à porter le terrible juſqu'à l'horreur. Il a fait plus de tableaux de chevalet que de tableaux d'égliſe.

Ses figures ſont ordinairement ingénieuſement compoſées, bien drapées & traitées d'un pinceau mâle ; les têtes ſont bien peintes, les détails en ſont vrais, les caractères variés. Son coloris plaît par la vigueur plus que par la vérité. Il cherchoit à faire ſentir la peau, à en exprimer les rides & les plis. Ces détails deviennent la grandeur du deſſin ; ils ont été négligés par les maîtres qui ont cherché l'idéal, mais ils plaiſent comme une imitation de la vérité, & peuvent être quelquefois bien placés. Son

Digitized by Google

coloris est brillant & estimé, mais il n'a bien connu ni la dégradation des couleurs ni les effets de l'air ambiant. Il est admirable par l'imitation d'une nature qui n'est pas scrupuleusement choisie, par la facilité du pinceau, & par la force du clair-obscur. Sa touche est excellente, & il a de la force & de la vérité dans l'expression. Il est mort à Naples en 1656, âgé de soixante & sept ans.

Il a gravé lui-même d'après ses dessins ou ses tableaux plusieurs pièces à l'eau-forte, dont un Saint Barthélemy, un Satyre lié à un arbre, un Saint Pierre pénitent, un Saint Jerôme en méditation. Vorsterman a gravé d'après le même peintre des demi-figures; J. Daulé, Diogène avec sa lanterne; M. Pitteri, la Magdeleine pénitente, & le martyre de Saint Barthelemi.

(107) Jean Torrentius, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1589, eut des mœurs affreuses & peignit ses mœurs dans ses ouvrages. Il travailloit en petit & ne traitoit que des sujets lascifs. Cet artiste avoit de l'esprit & il en faisoit le même usage que de son pinceau. Il leva une espèce d'école non de peinture, mais de mauvaises mœurs & d'impiété. Les magistrats eurent horreur d'une secte dont les principes tendoient à briser les liens de la société, & surtout ceux de l'union conjugale. Torrentius, qui en étoit le chef, fut appliqué à la torture & eut la force de ne rien avouer. Condamné à vingt ans de prison, & délivré par la protection de l'ambassadeur d'Angleterre, il passa à Londres où il auroit tiré un parti avantageux de son talent, s'il ne s'étoit pas fait mépriser par ses mœurs. Il revint secretement à Amsterdam, & y demeura caché jusqu'à sa mort, qui arriva en 1640. Il avoit alors cinquante & un ans. Ses ouvrages sont fort rares, parce que tous ceux qu'on put découvrir furent brulés par la main du bourreau.

(108) Dominique Feti, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1589 & fut élève de Civoli. Son maître se distinguoit par la beauté du pinceau; le jeune élève le surpassa dans cette partie, & pour lui devenir également supérieur dans les parties savantes de l'art, il alla étudier à Mantoue les ouvrages de Jules Romain, sans pouvoir s'identifier la fierté & la correction du dessin de cet habile maître. Mais il n'en mérite pas moins une place distinguée entre les excellens peintres par sa couleur vigoureuse, quoiqu'un peu noire dans les ombres, par son pinceau gras & moëlleux, par la beauté de sa touche, par le relief qu'il donnoit aux objets. On aime aussi la finesse de ses expressions, la nouveauté de ses compositions, la vérité de ses teintes. Ses tableaux sont rares, & mériteroient d'être recherchés quand ils seroient communs. Il n'a guere fait que des tableaux de chevalet. Pendant un séjour qu'il fit à Venise, il se plongea dans la débauche, & mourut en cette ville en 1624, à l'âge de trente-cinq ans.

Entre sept tableaux du Féti qui sont au cabinet du roi, & qui tous ont de grandes beautés, on distingue celui qui représente Loth & ses filles. » On ne peut voir rien de plus piquant, » dit Lépicié, par la composition, la belle » couleur, la force des expressions & la beauté » de la touche. C'est un beau diamant ».

Jac. Chéreau a gravé, d'après le Féti, David tenant la tête de Goliath, estampe charmante; Sim. Thomassin la mélancolie, & la vie champêtre, du cabinet du roi; N. Dupuis, l'Ange-Gardien du même cabinet.

(109) Jean François Barbieri, dit *Guercino* qui signifie le louche, parce qu'il l'étoit en effet. Nous l'appellons le *Guerchin*. Il appartient à l'école Lombarde, & naquit en 1590 près de Bologne dans le bourg de *Cento* dont on lui donna le surnom. Une Vierge que, dès l'âge de dix ans, il peignit à la façade de sa maison, fit connoître ses rares dispositions pour la peinture. Il eut tout au plus quelque maître inconnu qui pût lui apprendre la première manœuvre de l'art, mais il ne fréquenta aucune école célèbre: il fut l'élève de son génie & de la nature, & avoit déjà lui-même un commencement de célebrité, avant d'avoir vu les ouvrages d'aucun peintre célèbre. Il vit enfin ceux de Louis Carrache, & il reconnut toute sa vie qu'il avoit les plus grandes obligations à cet habile maître; non qu'on puisse reconnoître dans ses ouvrages qu'il se soit rendu son imitateur, mais il en emprunta la grandiosité. On prétend qu'il choisit le Caravage pour modèle dans la manière de pousser les ombres jusqu'à un degré de force qui approche du noir. Mais je crois que le Guerchin fut moins porté à cette manière par l'imitation, que par le desir de porter la lumière au plus grand éclat qui soit possible à l'art, & plus encore par l'habitude de peindre à fresque & de donner de la vigueur à ce genre de peinture. En effet, le peintre à fresque doit s'accoutumer à n'être pas effrayé de la force exagérée qu'ont les couleurs lorsqu'il les pose sur l'enduit, parce qu'elles ne s'affoiblissent que trop en séchant. Mais l'habitude de pousser au brun quand on peint à fresque, doit porter à exagérer aussi le brun des ombres quand on peint à l'huile, ce qui est un défaut dans ce genre, parce que les bruns, loin de s'affoiblir, ne font que pousser au noir en vieillissant. On peut observer, qu'en général & sans tenir compte des exceptions, les peintres qui se font distingués dans la fresque par une couleur vi-

Digitized by Google

goureuſe, ont tendu au noir dans la peinture à l'huile.

Le Guerchin, dans un âge plus avancé, rendit ſa couleur plus claire; mais loin de s'en faire un mérite, il cherchoit au contraire à s'en excuſer, & diſoit qu'il n'avoit adopté cette manière que pour ſe prêter au goût des amateurs, gâtés par le coloris du Guide & de l'Albane. Il faut pourtant convenir que des ombres très brunes avec des lumières très brillantes ſont un menſonge, parce que les objets qui ſont fort clairs dans les jours ne peuvent être fort bruns dans les ombres. Une chair blanche ne reçoit que des ombres tendres; des étoffes claires ne reçoivent point des ombres fort brunes. On ſent bien que nous ne parlons pas ici des effets de nuit.

Le Guerchin fit un très grand nombre d'ouvrages, gagna beaucoup d'argent dont il dépenſoit la plus grande partie en bienfaits, & jouit, de ſon vivant même, de la plus grande réputation. Il fut appellé par les rois de France & d'Angleterre, qui lui offroient la qualité de leur peintre; mais il refuſa de quitter l'Italie. Lorſque Chriſtine, cette reine de Suède fameuſe par ſon abdication, paſſa à Bologne, elle viſita le Guerchin, & prenant la main de l'artiſte; » Je veux toucher, dit-elle, cette main qui ſait de ſi belles choſes ».

Le Guerchin avoit un trop grand nom, pour n'être pas chargé de faire un des tableaux de Saint Pierre de Rome. Il fit celui de Sainte Pétronille qui eſt compté entre ſes ouvrages les plus renommés. On y admire la force du deſſin, la vigueur du coloris, l'intelligence du clair-obſcur & la richeſſe de la compoſition.

On célèbre auſſi, dans la même ville que l'on peut appeller la capitale des arts, le plafond qu'il a peint dans une des chambres de la Villa Ludoviſi. Ce plafond repréſente l'Aurore. La freſque ne peut être pouſſée à un ton plus vigoureux.

Mais ſon morceau capital eſt le dôme de Plaiſance. La peinture y eſt portée au plus haut dégré qu'elle puiſſe atteindre par la vigueur du coloris & l'effet de la machine. Cette coupole eſt diviſée en huit parties, & chacune repréſente un Prophète que des Anges accompagnent. Au deſſous de ces tableaux, il en régne, en forme de friſe, de plus petits qui repréſentent des enfans, & plus bas encore ſont des ſybilles & des ſujets du nouveau teſtament. Tous ces ouvrages ſont d'une grande beauté; ſur tout les Prophètes & les enfans. Ils ſont très bien compoſés de plafond; la couleur eſt belle & vigoureuſe; le deſſin juſte & fier. Les chairs des enfans ſont tendres; les demi-teintes ſont de la plus grande fraîcheur, & les ombres ſont fortement ſéparées des clairs, menſonge qui produit un effet ſéduiſant. La peinture à l'huile ne ſauroit avoir plus de force que ces freſques.

Le Guerchin n'a pas connu le choix de la plus belle nature, ni à plus forte raiſon la beauté idéale. Il n'eſt pas non plus du nombre des maîtres qu'on doive célébrer pour la nobleſſe des figures, pour la belle manière de draper, ni pour l'expreſſion, quoiqu'il n'en ait pas toujours manqué. Mais il ſubjugue par la vigueur de ſa couleur: elle eſt brillante ſur les lumières, fraîche dans les demi-teintes, forte dans les ombres. Quelquefois il a très bien coloré ſans tomber dans le noir. Il avoit dans ſa première manière un ton de couleur bleuâtre, & dans la ſeconde un ton rougeâtre: quand il a obſervé le milieu entre ces deux manières, ſa couleur tiroit ſur le gris. Souvent il eſt admirable par le caractère de ſes têtes, & il n'a reſſemblé dans cette partie ni aux maîtres qui l'avoient précédé, ni à ſes contemporains. ſon deſſin étoit hardi; ſon exécution de la plus grande facilité. Des religieux vouloient avoir un père éternel pour le maître autel de leur égliſe: ils deſiroient qu'il pût être poſé le jour de leur fête, & ils ne s'adreſſerent au Guerchin que la veille. Il les ſatisfit, & peignit cet ouvrage pendant la nuit à la clarté des flambeaux. On peut admirer une ſi prompte expédition; mais il ne ſeroit pas ſage de vouloir l'imiter. La peinture n'eſt point un jeu d'adreſſe; elle doit être le fruit de la réflexion. Quelquefois peignant au premier coup & dans la pâte, le Guerchin eſt tombé dans la molleſſe à force d'être moëlleux. Il eſt inutile d'avertir que ſa trop grande facilité lui a fait négliger pluſieurs fois la pureté du deſſin. La promptitude d'exécution entraîne toujours des incorrections.

Cet artiſte eſt mort en 1666 âgé de ſoixante & ſeize ans.

Entre quatre tableaux de ce maître qui ſont au cabinet du roi, on diſtingue ſur tout Saint Jérôme s'éveillant au bruit de la trompette de la mort qu'un Ange fait ſonner. On ne peut, dit Lépicié, voir ce tableau, ſans éprouver un certain frémiſſement. » Le Saint, couché dans » ſon antre, s'éveille en ſurſaut au ſon de la » trompette. La crainte & la ſurpriſe du Saint » ſont exprimées avec une force qui feroit » honneur au poëte comme à l'orateur. On eſt » étonné de l'air de majeſté que le peintre a » répandu ſur l'Ange qui ſemble annoncer au » ſolitaire ſa fin prochaine & les ordres du » ciel. Aux pieds du Saint, deux livres ſont » groupés avec une tête de mort. C'eſt un » des plus beaux tableaux du Guerchin, ſoit » pour les effets piquans de lumières & d'ombres, ſoit pour la fierté de la touche, l'union » des couleurs, & le grand goût du deſſin a,

Digitized by Google

Le fameux tableau du martyre de Sainte Pétronille a été gravé par N. Dorigny ; Saint Pierre ressuscitant Tabite par Corn. Bloemart ; Esther devant Assuérus par Strange ; Bartolozzi a gravé le jeune Saint Jean ; la Vierge l'enfant Jésus & le petit Saint Jean ; la Vierge apparoissant à trois religieux.

(110) Les SEGHERS, peintres de l'école Flamande, tous deux artistes de beaucoup de mérite : mais la grande réputation de l'aîné qui ne se distingua que dans un petit genre, & la sorte d'obscurité dans laquelle est tombé le cadet qui peignit l'histoire avec distinction, prouvent que, dans les arts comme dans les lettres, un très grand talent, même dans les genres inférieurs, est bien préférable à un talent moyen dans les plus grands genres.

DANIEL SEGHERS, né à Anvers en 1590, apprit son art de Breughel de velours qui, dans ce temps, ne peignoit encore que les fruits & les fleurs, & il se livra pour toujours à ce genre que ce maître abandonna dans la suite. Il entra de bonne heure dans l'ordre des jésuites en qualité de frère, abandonna la peinture pendant son noviciat, reprit ses pinceaux quand ce temps d'épreuve fut passé, & obtint de ses supérieurs la permission d'aller à Rome. Il prouva par son exemple, que le séjour de cette ville est utile à tous les artistes, quel que soit le genre auquel ils préfèrent de s'adonner. Rubens ne dédaigna pas d'associer son talent à celui du frère Seghers, & peignit plusieurs fois des figures que Seghers ornoit de fleurs ou qu'il encadroit dans des guirlandes de fleurs.

Ce peintre s'appliquoit à la culture des fleurs, & recueilloit dans son jardin des modèles qui lui devoient la naissance. Il parvint à donner à ses imitations, l'éclat, la variété, l'harmonie dont la nature paroît ses originaux. On admire sur tout son adresse à produire sous ses pinceaux l'incarnat de la rose & la blancheur du lys. Il savoit répandre sur ces objets la fraîcheur du matin & les humecter de la rosée qui les baigne au lever de l'aurore. Il les accompagnoit de différens insectes, mouches, scarabées, papillons, finis & rendus avec une vérité qui sembloit défier la nature.

Son talent ne fut point inutile à la maison qui l'avoit adopté ; les princes recherchoient les ouvrages de Seghers, il se faisoit un devoir de leur en offrir, & c'étoit son couvent qui recevoit les riches témoignages de leur reconnoissance. D'ailleurs on peut croire que les Jésuites, déjà célèbres par les talens littéraires que leur ordre renfermoit, n'étoient pas fâchés d'avoir un de leurs membres qui lui procurât encore une nouvelle illustration par ses talens dans la peinture. Ce célèbre religieux mourut à Anvers en 1660, âgé de soixante & dix ans.

GERARD SEGHERS, son frère, naquit à Anvers en 1592. & fut élève d'un peintre de sa nation ; mais après avoir déjà donné des preuves de talent, il fit le voyage d'Italie, se mit sous la conduite de Manfredi élève du Caravage & prit la manière de ce peintre. En la blâmant, il faut convenir qu'elle séduira toujours un grand nombre d'amateurs & même d'artistes, parce qu'elle donne aux objets un grand relief, parce qu'elle produit un effet qui étonne quoique contraire à la vérité, parce qu'elle semble affadir le coloris de tous les tableaux qu'on lui oppose. Seghers, qui joignoit aux prestiges de cette manière une belle harmonie, plut aux Italiens. Il plut encore davantage en Espagne, où il fut conduit, & le roi le fit inscrire sur l'état de ses pensionnaires. Il plut même quelque temps à Anvers, où il revint s'établir, & il y eut peu d'églises de cette ville pour lesquelles on ne lui demandât des tableaux. Mais quand le temps eut affoibli l'enthousiasme & rendu à la raison les droits qu'elle doit toujours recouvrer tôt ou tard, on compara ses ouvrages, à ceux de Rubens & de Van-Dyck, & cette comparaison lui devint funeste. Se voyant moins occupé, il passa en Angleterre & se fit une manière plus tendre & plus agréable. Son dessin étoit correct, son exécution aisée, son clair-obscur imposant. Il excella dans les sujets de nuit éclairés par des flambeaux. La facilité avec laquelle il changea de manière, prouve la flexibilité de son esprit. Il mourut à Anvers en 1651, âgé de cinquante-neuf ans.

Bolswert a gravé d'après ce peintre le reniement de Saint Pierre, morceau considérable, dans lequel on voit une assemblée de joueurs : Vorsterman, Saint François en extase ; P. Pontius, la Vierge avec l'enfant Jésus apparoissant à Saint François Xavier ; N. Lauwers une assemblée de buveurs & de fumeurs.

(111) JEAN CARLONE, de l'école Génoise, étoit fils d'un sculpteur. Il naquit à Genes en 1590 : son père, ne trouvant pas dans cette ville de maîtres capables de le perfectionner, l'envoya à Rome pour étudier les chefs-d'œuvres de l'art. Le jeune Carlone passa ensuite à Florence où il se mit sous la conduite de Pallignani, peintre estimé, élève de Frédéric Zuccchero. Ce fut dans cette école qu'il apprit à peindre la fresque. De retour à Genes, il se fit une grande réputation & y fut chargé des travaux les plus considérables. Son principal ouvrage est le plafond de l'annonciade *del Guastato* qui représente l'histoire de la Vierge : ouvrage digne d'admiration par la force des couleurs.

Il avoit de la facilité dans la composition, en

Digitized by Google

tendoit bien les raccourcis, & deſſinoit avec aſſez de correction. Ses têtes un peu maniérées ne manquent pas de graces; il joignoit l'intelligence du clair-obſcur à une couleur vigoureuſe, qu'on peut cependant accuſer de peu de vérité. Il finiſſoit peu ſes ouvrages à l'huile; mais il les deſſinoit & les touchoit avec eſprit. Sa réputation s'étant étendue hors de ſon pays, il fut appellé à Milan par les Théatins pour y peindre la voute de leur égliſe, & y mourut en 1630 âgé de quarante ans. L'ouvrage interrompu par ſa mort, fut terminé par *Jean-Baptiſte Carlone* ſon frère, que Genes compte entre ſes habiles peintres.

(112) Jacques Fouquieres, de l'école Flamande, né à Anvers on ne ſait en quelle année, eut pour maître Joſſe Monper & enſuite Breughel de Velours. Il acquit aſſez de talent dans le genre du payſage pour que Rubens l'employât aux fonds de ſes tableaux. Il travailla enſuite à Bruxelles & chez l'électeur Palatin, & fut appellé en France par Louis XIII pour peindre dans les trumeaux de la galerie du louvre les vues des principales villes du royaume. Il fut annobli par ce prince, & conçut tant d'orgueil de ſa nouvelle nobleſſe qu'il ne peignit plus que l'épée au côté. Il ſe fabriqua des ancêtres illuſtres, & prétendit deſcendre de la noble famille des Fuggers d'Ausbourg. Pour ne point dégrader ſa haute naiſſance par des travaux mercénaires, il ceſſa de travailler & tomba dans une extrême pauvreté. Il eſt moins célèbre par ſes talens, que par l'inſolence qu'il eut de prétendre commander au Pouſſin, par les déſagrémens qu'il lui cauſa & qui privèrent la France de ce grand peintre.

On convient cependant que Fouquières étoit un payſagiſte diſtingué. Il peignoit bien à freſque & à l'huile. Sa couleur étoit fraîche, mais un peu froide, & tirant trop ſur le verdâtre; ſon pinceau étoit léger & ſpirituel, ſon feuillé vrai, quoique trop peu varié, ſes arbres très-bien touchés, ſes eaux d'une tranſparence lympide. Il faiſoit bien la figure, mais il avoit le défaut de tenir ſes payſages trop bouchés. Il mourut à Paris en 1659, chez un artiſte qui le logeoit par compaſſion.

P. de Jode, Perelle, Morin ont gravé des payſages d'après Fouquières; on voit quelques-uns de ſes tableaux au cabinet du roi.

(113) François Perrier, de l'école Françoiſe, né en 1590, étoit fils d'un orfèvre de Mâcon en Bourgogne. Il marqua de bonne heure des diſpoſitions pour la peinture, prit la fuite de la maiſon paternelle, & pour faire le voyage d'Italie, il ſe mit en ſociété d'un aveugle dont il ſe fit le conducteur. Il travailla quelque temps à Rome pour un marchand de tableaux, & ſe fit connoître de Lanfranc, qui lui donna des leçons. Il gravoit dès-lors à l'eau-forte, & eut pour ſon maître la complaiſance de graver la communion de St. Jérôme, d'Auguſtin Carrache, que Lanfranc vouloit oppoſer à celle du Dominiquin. C'eſt une tache dans la vie de Perrier, de s'être rangé entre les perſécuteurs de ce grand maître.

De retour en France, il travailla pour le Vouet, ce qui a donné lieu à quelques écrivains de le compter au nombre de ſes élèves. « Perrier, dit Félibien, ordonnoit bien, travailloit avec facilité, & l'on ne peut pas » dire qu'il ne cherchât le bon goût dans ſa » maniere de deſſiner. Il avoit beaucoup de » feu, mais il eſt vrai qu'il étoit ſouvent peu » correct. Ses airs de tête ſont ſecs, peu agréables & ſon coloris un peu noir. Il ignoroit » la perſpective & l'architecture, ce qui cauſe » beaucoup d'irrégularités dans le plan de ſes » figures. Il peignoit aſſez bien le payſage dans » le goût des Carraches ». Quoiqu'il eût du mérite, il eſt bien plus connu par ſes gravures d'après l'antique, que par ſes tableaux.

Le plus conſidérable de ſes ouvrages eſt la galerie de l'hôtel de Touloufe. On peut voir de lui une Annonciation au maître autel des Incurables. Il a gravé, d'après lui-même, St. Roch guériſſant des peſtiférés.

(114) Jacques Jordaens, de l'école Flamande, né à Anvers en 1594, fut élève de Van-Oort, & fut le ſeul que ne rebuta pas la crapule de ce maître. Mais il étoit retenu par les charmes de Catherine Van Oort, & l'amour qu'il avoit pour la fille lui faiſoit ſupporter les vices du père. Il reçut le prix de ſa conſtance en épouſant celle qu'il aimoit; mais il regretta toute ſa vie de s'être engagé de trop bonne heure dans des liens qui ne lui permirent pas d'aller en Italie étudier les ouvrages des grands maîtres. Ne pouvant ſe nourrir de leurs chefs-d'œuvre dans leur patrie, il copia du moins ceux de leurs plus précieux ouvrages qui ſe trouvoient dans la ſienne, & ſans s'écarter de ſes foyers, il tâcha de ſe rendre élève du Titien, de Paul Véroneſe, du Baſſan & du Caravage. Cependant, comme on eſt naturellement porté à ſuivre les exemples qu'on a toujours ſous les yeux, c'eſt l'imitation de Rubens qui ſe montre dans ſes ouvrages, mais avec moins de nobleſſe que n'en avoit ſon modèle. Il eſt très-vraiſemblable, comme on l'a dit avant nous, que s'il avoit pu voyager, il auroit conſervé le goût flamand, même dans le ſein de l'Italie.

Rubens connut Jordaens, & l'aima. Il ſe plut à lui procurer des ouvrages, & ſurtout des cartons à peindre en détrempe, pour être exécutés

Digitized by Google

exécutés en tapisserie. C'étoit le roi d'Espagne qui les demandoit, & cette entreprise étoit fort avantageuse pour un jeune artiste. Mais comme la malignité se plaît à répandre son venin sur la bienfaisance, on a prétendu que Rubens, jaloux de Jordaens, lui avoit procuré ces grands travaux en détrempe, pour le perdre en paroissant l'obliger, & pour détruire en lui la bonne manière de colorer à l'huile. Sandrart a même écrit que Jordaens n'avoit plus eu qu'un coloris froid, depuis qu'il avoit peint ces cartons. Il ignoroit, sans doute, que ce peintre étoit encore fort jeune quand il les fit, & que les tableaux sur lesquels sa réputation est fondée, sont postérieurs à cette époque.

Jordaens ne vit jamais ses tableaux payés aussi cher que ceux de Rubens; mais sa facilité lui procura une fortune assez considérable, & son caractère lui procura le bonheur. Il donnoit les journées entières au travail, & les soirées à sa famille & à ses amis, & la douceur de sa vie ne fut jamais troublée par des chagrins domestiques.

Il avoit une grande intelligence du clair-obscur, & il a égalé ou peut-être surpassé Rubens par la vigueur du coloris. Son expression étoit forte & vraie; mais dans cette partie il manquoit de noblesse, ainsi que dans les formes. Ses têtes, non plus que les autres parties de ses figures, ne sont pas d'un beau choix; mais elles vivent, mais elles expriment tout ce que le peintre a voulu leur faire dire. Ses attitudes ne sont pas majestueuses; mais ce sont des mouvemens justes, & s'ils n'expriment que des actions basses, ils sont préférables du moins au froid mensonge des attitudes théâtrales. Tout s'arrondit, tout se détache, tout respire dans ses tableaux. Il semble que ce ne soient pas des imitations; on croit voir la nature elle-même.

On célèbre le tableau dans lequel il a représenté Frédéric-Henri de Nassau sur un char de triomphe traîné par quatre chevaux blancs. Le plus considérable de ses ouvrages est le tableau du maître autel de l'église de Saint-Walburge à Furnes; il représente Jésus-Christ au milieu des docteurs: on l'a souvent attribué à Rubens, & ce ne seroit pas un de ses moins beaux ouvrages. Comme la noblesse a manqué seule à Jordaens, il seroit au-dessus de toute critique, s'il n'avoit pas peint l'histoire. On doit donc accorder des éloges sans mélange à son satyre soufflant le froid & le chaud, & à son fameux tableau du *Roi boit*.

Ce très-grand peintre mourut dans la ville de sa naissance en 1678, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans.

Le roi ne possède de ce maître que le très-grand tableau des vendeurs chassés du temple. Si on le considère comme un tableau d'histoire, on trouvera que la figure du Christ est basse, que toutes les expressions sont indignes du sujet. Si l'on peut se prêter à le regarder comme un ouvrage comique, on admirera l'harmonie, l'effet, la composition, la couleur, le clair-obscur. On sera étonné de la largeur du pinceau, de la fierté, du moelleux de la touche, de la prodigieuse vérité de l'expression, de la vivacité, de la justesse des attitudes & des mouvemens. Cet ouvrage n'est pas un bel exemple du genre de l'histoire, mais c'est une excellente leçon de l'art de peindre. Il seroit à souhaiter que les artistes pussent le revoir souvent, & cependant quand on l'a vu une fois, on ne peut jamais l'oublier.

Paul Pontius a gravé le *Roi boit;* L. Vorsterman, le satyre soufflant le froid & le chaud; P. de Jode, Mercure coupant la tête d'Argus; Bolswert une Bacchanale; Corn. Visscher un portement de croix.

(115) Nicolas Poussin, de l'école Françoise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre à l'article Ecole. Un critique dont l'autorité est fort imposante, a dit qu'il ne fallait considérer les tableaux de ce peintre que comme des esquisses. On pourroit répondre que le fini en est raisonné comme toutes les autres parties. Le Poussin n'a guère fait que de petites figures, & il a cru ne devoir les terminer qu'autant qu'elles doivent l'être, vues à la distance où des figures de grandeur naturelle seroient réduites par la perspective à la proportion qu'il leur a donnée. Comme jamais artiste n'a plus réfléchi ses ouvrages, il faut toujours craindre de n'avoir pas fait soi-même assez de réflexion quand on le condamne.

Entre le grand nombre de tableaux du Poussin qui sont au cabinet du roi, on distingue les Philistins attaqués de la peste, la manne donnée aux Israélites, l'enlèvement des Sabines, ouvrages que l'on regarderoit, si les sujets permettoient de s'y méprendre, comme des productions de l'antiquité grecque. On admire avec horreur le déluge. La Notre-Dame au pilier est remarquable, parce que les figures sont d'une grande proportion.

On voit au Palais-Royal les excellens tableaux des sept Sacremens.

Pesne a beaucoup gravé d'après le Poussin; on remarque surtout entre ses estampes celle du testament d'Eudamidas. Le Pyrrhus sauvé, le triomphe de Flore ont été gravés par G. Audran: le frappement du rocher, par Cl. Stella.

(116) Don Diego Velasquez de Silva, de l'école Espagnole, naquit à Séville en 1594. Ses parens, issus d'une maison illustre du

Portugal, ne eurent pas dégrader la nobleſſe de leur race en ſecondant les diſpoſitions du jeune Vélaſquez pour la peinture. Il ſuivit la meilleure route pour parvenir à l'imitation préciſe de la nature; ce fut de copier tout ce qui frappe le ſens de la vue, figure humaine, animaux des divers élémens, arbres, fruits, légumes, uſtenſiles. En s'habituant ainſi à tracer les lignes qui deſſinent les formes de tant d'objets divers, on ne trouve plus de formes qu'on ſoit embarraſſé d'imiter. Si Vélaſquez ne parvint qu'à imiter le vrai ſans rendre ſenſible, par les moyens de ſon art, l'idée du beau, ce n'eſt pas ſa méthode qu'il en faut accuſer; mais il vit trop tard les modèles qui auroient pu l'élever juſqu'à l'imitation de la beauté.

Il s'appliqua d'abord à repréſenter des ſcènes de la vie commune, aimant mieux, diſoit-il, être le premier dans cet humble genre, que le ſecond dans un genre ſupérieur. Mais quand il eut vu des tableaux italiens, piqué d'une noble émulation, il ſe livra au portrait & à l'hiſtoire. On dit que la manière du Caravage le frappa, & que ce fut elle qu'il ſe propoſa d'imiter; mais s'il eſt vrai qu'il ait empruntè quelque choſe de ce peintre, ce fut en maître qui conſerve ſon caractère propre.

Son talent étoit formé quand il vint à Madrid. Philippe IV le nomma ſon premier peintre, & le décora de la clef d'or. L'artiſte obtint du prince la permiſſion de voir l'Italie: il étoit trop tard; il eſt un âge où l'on n'a plus aſſez de flexibilité pour s'identifier les qualités des autres. Le goût qu'il s'étoit fait ne lui permit pas de rendre juſtice à Raphael; mais il admira le Titien. Il mourut à Madrid en 1660, à ſon retour d'un ſecond voyage d'Italie.

C'eſt un peintre de la plus grande vigueur de couleur, mais qui n'a pas eu, dans cette partie, toute la fineſſe du Titien. Il l'a ſurpaſſé pour le clair-obſcur & la perſpective aérienne, & a eu peu d'égaux dans l'art de rendre la nature ſans choix, mais dans toute ſa vérité.

« Quelle vérité, dit Mengs, & quelle intelligence du clair-obſcur dans les ouvrages de Velaſquez! Qu'il a ſupérieurement bien entendu l'effet de l'air ambiant interpoſé entre les objets, pour en faire connoître les diſtances! Quelle école pour tout artiſte qui veut étudier, dans les tableaux des trois temps de ce maître, la méthode qu'il a ſuivie pour arriver à une auſſi excellente imitation de la nature! Le porteur d'eau de Séville nous prouve clairement combien ce peintre s'eſt d'abord reſtreint à imiter la nature, en finiſſant toutes les parties, en leur donnant la vigueur qu'il a cru appercevoir dans ſes modèles, en faiſant connoître la différence eſſentielle qui ſe trouve entre les objets éclairés & ceux qui ſont plongés dans l'ombre; mais comme auſſi cette ſévère imitation de la nature l'a fait romber dans un ſtyle qui n'eſt point exempt de ſéchereſſe & de dureté.

« Dans le tableau du ſeint Bacchus qui couronne des buveurs, on remarque une touche plus facile & plus ſpirituelle, par laquelle il a imité la nature, non préciſément telle qu'elle eſt, mais telle qu'elle nous paroît être. Ce pinceau libre & facile ſe romarque encore plus dans ſon tableau de la forge de Vulcain; quelques-uns des forgerons offrent une parfaite imitation de la nature.

« Cependant Vélaſquez donna une idée plus juſte encore de la nature dans ſon tableau des fileuſes, qui eſt de ſon dernier ſtyle: La main de l'artiſte ne paroît avoir eu aucune part à l'exécution de cet ouvrage; il ſemble créé par un acte pur de la volonté; & l'on peut dire que c'eſt une production unique en ce genre. Il y a auſſi quelques portraits de Vélaſquez qui ſont dans le même ſtyle ».

On voit de ce peintre, au Louvre, dans la ſalle des bains, les portraits des Princes de la maiſon d'Autriche, depuis Philippe I juſqu'à Philippe IV.

(117) Lucas van Uden, de l'école Flamande, né à Anvers en 1595, étoit fils d'un peintre qui fut ſon maître & qu'il ſurpaſſa bientôt: ne pouvant plus trouver de leçons dans la maiſon paternelle, il alla dans la campagne en demander à la nature, & prit ſoin de l'étudier depuis le moment où le ſoleil l'éclaire de ſes premiers rayons & diſſipe les vapeurs de la nuit, juſqu'à celui où il ſe plonge ſous l'horizon. Il obtint l'eſtime de Rubens, qui prit plaiſir à enrichir les payſages de ce peintre de figures de ſa main, quoique Van-Uden lui-même fut un des payſagiſtes qui ait le mieux fait la figure. Van-Uden de ſon côté peignit pluſieurs fois le payſage & les ciels dans les tableaux de Rubens.

La touche de ce peintre eſt légère, ſon feuillé a beaucoup de mouvement, ſes compoſitions montroient une grande étendue de pays, ſes lointains ſont clairs ainſi que ſes ciels; ſa couleur, toujours vraie, eſt quelquefois tendre, & quelquefois vigoureuſe. Il eſt large & décidé dans les grands tableaux, fin & piquant dans les petits. On ignore l'année de ſa mort.

(118) Leonard Bramer, de l'école Flamande, né à Delft en 1596, reçut dans ſon pays les principes de ſon art, & paſſa de bonne heure en Italie, après avoir fait quel-

Digitized by Google

que ſéjour en France. Il eut la gloire de voir ſes ouvrages recherchés, même à Veniſe & à Florence. Ses compoſitions avoient de la grandeur, mais elles tiroient ſurtout leur prix de la couleur & du faire. Il ornoit ſes tableaux de vaſes d'or, d'argent, de marbre ou de bronze, & perſonne en Italie ne pouvoit l'égaler dans l'imitation de ces riches acceſſoires. Il avoit une préciſion qu'on auroit pu traiter de ſervile, ſi la légèreté de ſa touche n'avoit pas donné à ſes ouvrages l'apparence de la facilité. Ses tableaux en petit, & peints ſur cuivre, ſont ingénieuſement compoſés. Ils repréſentent ordinairement des nuits, des incendies, des ſouterreins éclairés par des flambeaux; ſes figurines ſont touchées avec fineſſe. La vigueur de ſes effets a fait croire à ceux qui ont ignoré ſon âge, qu'il étoit élève de Rembrandt. Il a peint quelquefois le portrait, &, entr'autres, le ſien. A ſon retour d'Italie, il ſe fixa dans ſa ville natale, & il y a apparence qu'il y eſt mort, mais on ne ſait en quelle année.

(119) PIERRE BERETTINI appartient à l'école Florentine par ſa naiſſance qu'il reçut dans la ville de Cortone, & qui lui a fait donner le nom de *Pietre de Cortone*, ſous lequel il eſt plus généralement connu. Quoiqu'il ait reçu à Florence les premiers élémens de ſon art, on pourroit le regarder comme appartenant à l'école Romaine, puiſqu'il eſt venu de bonne heure à Rome, & que c'eſt dans cette ville qu'il s'eſt perfectionné.

On conçoit ordinairement une grande eſpérance des enfans qui, dès qu'on leur met un crayon dans les mains, le manient avec facilité : ces diſpoſitions apparentes ſont fort ſouvent trompeuſes; le Cortone, au contraire, montra dans les commencemens une telle maladreſſe, que ſes compagnons d'étude le nommoient tête d'âne; & cependant il eſt devenu un des célèbres peintres de l'Italie.

Il étudia à Rome, l'antique, Raphaël, Polidore, & ces études ne firent pas de lui un deſſinateur ſavant & profond; il étoit deſtiné par la nature à charmer les yeux; non à ſatisfaire ni la ſcience ni la raiſon ſévère. Jeune encore, il étonna par un tableau de l'enlévement des Sabines, & par une bataille d'Alexandre. Son mérite fut bientôt connu du Pape Urbain VIII, qui le choiſit pour peindre une chapelle dans l'égliſe de Sainte-Bibienne. Un peintre nommé Ciampelli, qui avoit alors quelque réputation, travailloit dans la même égliſe, & ne put s'empêcher de regarder avec mépris un jeune homme qui avoit l'audace d'entreprendre un ouvrage public. Dès que le jeune homme eut commencé à opérer, le Ciampelli ne le regarda plus qu'avec envie.

Le ſuccès de cet ouvrage lui procura le plafond du grand ſallon du palais Barberin. « C'eſt peut-être, dit Lépicié, la plus grande » machine qui ait été entrepriſe par aucun » peintre. La richeſſe de la compoſition, la » belle entente du clair-obſcur, & l'union » des couleurs en font le morceau le plus » parfait qu'on puiſſe ſouhaiter en genre de » plafond : on croiroit qu'il a été peint dans » un ſeul jour, & avec le même pinceau, tant » il y a d'accord. La voute ſemble percée aux » endroits où le ciel paroît; & tous les ornemens qui ſervent de cadre aux cinq principaux ſujets, imitent ſi bien la ſculpture, qu'on croiroit que ce ſont autant de figures » & d'ornemens de relief & de ſtuc..... » Les connoiſſeurs trouvent que le deſſin pourroit être plus correct, & que les draperies » ne ſont pas tout-à-fait bien entendues, ni » faites d'après nature. Mais le tout-enſemble » eſt ſi agréable & ſi ſéduiſant, que les yeux » les plus indifférens pour les beautés de l'art » ne peuvent ſe laſſer de le contempler ». Nous avons cru devoir tranſcrire ce morceau, parce qu'il repréſente bien le caractère de Pietre de Cortone, aimable & dangereux enchanteur, qui faſcine les yeux, permet à peine à la raiſon de remarquer ſes défauts, & les rend même ſi ſéduiſans, qu'on eſt tenté de les imiter.

Il voyagea enſuite dans la Lombardie, & à Veniſe, & revint à Florence, où il peignit les plafonds du palais Pitti : mais pourſuivi par les calomnies des artiſtes jaloux, il quitta cette ville, laiſſant même quelques ouvrages imparfaits. Il continua d'être chargé à Rome de grandes machines, & y fit quelques tableaux de chevalet, quand la goute, dont il étoit tourmenté, ne lui permettoit pas de monter ſur les échafauds. Ces ſortes de tableaux ſont rares, parce qu'il n'en a jamais fait que lorſqu'il étoit retenu par ſon infirmité. Il reçut du pape Alexandre VII l'ordre de l'Eperon d'or, & mourut peu de temps après, en 1669, âgé de ſoixante & douze ans. Célèbre par ſes talens, il étoit chéri par la douceur de ſes mœurs.

Pluſieurs édifices ont été bâtis à Rome ſur ſes deſſins. On y reconnoît un goût capricieux que le Borromini a porté juſqu'à l'extravagance.

M. Cochin, qui eſt très-favorable à ce peintre, lui accorde le mérite d'avoir excellé dans le mouvement, la diſpoſition & l'enchaînement des groupper. Il le compare à ces femmes dont on reconnoît tous les défauts, & qu'on ne peut s'empêcher d'aimer. S'il loue le ton argentin que le Cortone a ſu donner aux ombres des chairs, il avoue que ſon deſſin & ſa couleur ſentent la manière, & que, s'il a ſu

Digitized by Google

employer souvent des tons frais & variés, aimables & vrais, ſon coloris cependant a quelquefois trop fardé, & qui tient de l'éventail. Il admire, dans ce peintre, la grace & la ſouplesſe de la compoſition ; mais il condamne l'affectation de ces draperies volantes, qu'on ne doit jamais ſe permettre d'employer, à moins qu'elles ne ſoient autoriſées par la vivacité des mouvemens. Il convient que ſes têtes de femmes ſont trop ſemblables entr'elles, qu'elles ſemblent toutes appartenir à une même famille, que pour leur donner une agréable rondeur, on leur a donné trop de largeur ; mais il ajoute que ſi elles ne ſont pas belles, elles ſont au moins charmantes, & que ce ſont de ces phyſionomies irrégulières qui font naître le déſir.

On voit que Mengs penſoit à peu-près de même ſur Pierre de Cortone, mais ſans avoir la même indulgence pour les défauts de ce peintre, indulgence d'autant plus dangereuſe, que les jeunes artiſtes ſont plus naturellement portés à adopter des défauts aimables, qui reſſemblent à des beautés. Il le condamne de s'être moins appliqué à trouver & à bien rendre ce que le ſujet rend néceſſaire, ce qui doit contribuer à le bien exprimer, que ce qui peut être agréable à la vue, & d'avoir ſeulement ſongé à charger ſes tableaux d'un grand nombre de figures bien grouppées, ſans examiner ſi elles étoient néceſſaires ou convenables au ſujet, & ſi elles faiſoient bien en effet ce qu'elles devoient faire. Les Grecs qui, pour ménager l'attention, mettoient tout au plus à la fois trois perſonnages en ſcène dans leurs tragédies, tâchoient, par le même principe, d'épargner le nombre des figures dans leurs tableaux, & de leur donner toute la perfection dont ils étoient capables. Il ſemble, au contraire, que Pierre de Cortone & ſes imitateurs aient cherché à cacher leurs imperfections en multipliant les objets. C'eſt le défaut des peintres qu'on appelle *à grandes machines*, & qui ſe ſont jettés dans le ſtyle théatral. Raphaël avoit prouvé, longtemps auparavant, qu'un eſprit ſage & réfléchi peut éviter cet écueil, même en multipliant le nombre des figures. On voit que, dans ſes plus grandes ordonnances, il s'eſt toujours renfermé dans le ſtyle vrai qui eſt l'oppoſé du ſtyle théatral.

M. Cochin accuſe le comte de Caylus & les amateurs rigoriſtes d'avoir cherché à établir l'opinion que Pietre de Cortone a perdu la peinture. Mais Mengs qu'on ne confondra point avec les amateurs, & qu'on ne peut refuſer de reconnoître au moins pour un artiſte très-diſtingué, & pour un homme qui penſoit avec juſteſſe & profondeur, dit que le Cortone a renverſé toutes les idées de l'art en Italie, en négligeant l'étude des grands principes fondés ſur la raiſon ; principes qui, juſques à ſon temps, avoient ſervi de fondement à la peinture, & en ſe bornant uniquement à compoſer pour ſéduire les yeux des ſpectateurs.

On avouera d'ailleurs que ce peintre avoit une maniere large & facile ; que ſes ordonnances ont quelque choſe d'impoſant, & que ſi elles ne parlent point à l'eſprit, elles offrent aux yeux un grand & pompeux ſpectacle ; que dans les mouvemens manïongers de ſes draperies, il a de beaux jets de plis, quoique ſouvent ces plis ſoient trop ronds ; que ſon pinceau eſt moelleux & facile, que ſa couleur eſt du moins flatteuſe, ſi elle n'eſt pas toujours vraie, & qu'elle offre cette union agréable que les Italiens appellent *vaghezza*. En général ſon deſſin n'eſt ni fort correct, ni d'un beau choix. Ses têtes manquent de nobleſſe ; ſouvent celles de femmes ſont ingénieuſement coeffées. Ses détails ont le plus ſouvent peu de fineſſe, & ſes expreſſions toujours peu de force. Il peignoit très-bien à freſque, & donnoit à ce genre une vigueur preſqu'égale à celle de la peinture à l'huile.

Entre les cinq tableaux de ce maître qui ſont au cabinet du Roi, on diſtingue celui qui repréſente la Vierge, l'enfant Jéſus & Sainte-Catherine. C'eſt la même compoſition, & preſque les mêmes figures que dans un autre tableau du même cabinet qui repréſente Ste. Marine, au lieu de Sainte-Catherine. Un rideau, ſur un fond de payſage, ſert à faire valoir les figures. Les têtes ſont très-agréables, les carnations d'une grande fraîcheur, & le *fuire* d'une grande manière.

Ce tableau a été gravé par Rouſſelet, & l'autre par Spiere. Corn. Bloemaert a gravé, d'après les peintures du palais Pitti, Vulcain dans ſa forge, & Minerve préſidant à la culture des orangers.

(120) JACQUES STELLA, de l'école françoiſe, né à Lyon en 1596, eut pour père un peintre qui fut ſon maître, mais qu'il perdit dès l'âge de neuf ans. Le jeune homme étoit déjà aſſez avancé pour n'avoir plus beſoin d'autres maîtres & pour ſe perfectionner de lui-même. On ne voit pas du moins qu'il ait fréquenté aucune école, juſqu'à ce qu'il partit pour l'Italie à l'âge de vingt ans. Dès ſon arrivée à Florence, il fut choiſi par le Grand Duc pour faire les deſſins des fêtes que le Prince préparoit pour les noces de ſon fils. Stella eut une penſion ſemblable à celle que le Grand-Duc donnoit au célèbre Callot ; les deſſins & les gravures qu'il en faiſoit avoient auſſi beaucoup de reſſemblance avec les ouvrages de cet habile graveur. Mais Stella faiſoit en même temps des tableaux, & quand,

Digitized by Google

après sept ans de séjour à Florence, il parut à Rome, il y acquit une assez grande réputation. Il se lia dans cette ville d'une amitié intime avec le Poussin, apprit dans des conversations fréquentes les principes de ce grand maître, & tâcha de l'imiter. Il revint en France, croyant y faire peu de séjour; mais il y fut retenu par une pension, & dans la suite il reçut le brevet de premier peintre du roi & le collier de l'ordre de S. Michel.

Ses ouvrages avoient la sagesse de ceux du Poussin; mais on sent que ce n'est point l'ame du Poussin qui les a créés : leur sagesse est froide; le spectateur les estime & les abandonne. Son dessin est pur & correct, ses draperies tiennent de la simplicité antique, son coloris n'est que de convention & tombe dans le rouge. Les plus estimés de ses ouvrages sont ceux qui représentent des pastorales & des jeux d'enfans. Sa manière dans le petit est agréable & spirituelle. Il mourut à Paris en 1677, âge de soixante & un ans. Les étrangers avoient disputé à la France la possession de ce peintre : le Roi d'Espagne l'avoit demandé; les Milanois lui avoient offert la direction de leur académie.

Stella a gravé lui-même à l'eau-forte plusieurs des dessins qu'il fit pour le grand-duc de Toscane, & une de sente de croix. Poilly a gravé, d'après cet artiste, la Vierge, l'enfant Jesus & St. Joseph.

(121) Jean van Goyen, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1596, fut destiné à la peinture par son père, amateur de cet art, & ne quitta la Hollande que pour venir quelque temps exercer son talent à Paris. De retour dans sa patrie, il se mit sous la conduite d'Isaïe Vanden-Velde, paysagiste célèbre, & en quittant cette école, il fut regardé lui-même comme un fort habile maître. Tous ses ouvrages offrent des études fidelles de la nature, sa touche est facile, on sent que sa manœuvre étoit expéditive. Ses ouvrages sont faits de peu de choses, mais avec assez de talent pour avoir été plus d'une fois attribués à David Teniers. S'ils paroissent un peu gris, ils ne sont pas sortis de sa main avec ce défaut; mais, comme plusieurs autres peintres, il a été trompé par un bleu dont on faisoit alors un fréquent usage, & qu'on appelloit *bleu de Harlem*. Ses paysages n'offrent le plus souvent qu'une riviere couverte de bateaux montés par des paysans ou des pêcheurs, & dans le lointain la vue de quelque village. Ce défaut de richesses dans les sites est assez commun chez les paysagistes Hollandois, & c'est leur pays qu'il en faut accuser. Ils rachetent ce vice par une grande qualité de l'art; la vérité. Van Goyen mourut à la Haye en 1656, âgé de soixante ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses paysages. Vivarès a gravé d'après lui les pêcheurs hollandois.

(122) Théodore Romboutz, de l'école Flamande, né à Anvers en 1597, annonça de bonne heure des talens peu communs, & alla les perfectionner en Italie. Bientôt il eut occasion de se faire connoître à Rome, & ses ouvrages y furent recherchés. Sa réputation passa à Florence, où il fut appellé par le grand-duc. Il revint dans sa patrie, avec l'orgueil de se croire l'égal ou le supérieur de Rubens. Cette vanité, condamnable à quelques égards, ne lui fut pas inutile : l'ardeur de vaincre un rival si redoutable l'élevoit au-dessus de lui-même, & les plus beaux de ses ouvrages sont ceux qu'il a faits dans l'intention de lutter contre ce grand peintre. S'il n'a pas remporté une victoire complette, il a eu du moins la consolation d'être déclaré vainqueur dans quelques parties. Il avoit un bon goût de dessin, une expression vive, une couleur chaude & fière, une touche large & facile. Il se délassoit souvent de ses travaux dans le genre de l'histoire, par des représentations de tabagies, de tavernes, de boutiques de charlatans. Ces ouvrages lui rapportoient beaucoup; mais s'il luttoit contre les talens de Rubens, il voulut aussi disputer avec lui de magnificence, & fit élever un palais, & trouva ruiné avant que l'édifice fût bâti, & mourut de chagrin vers 1640, laissant une leçon utile aux artistes trop souvent amis du faste.

(123) André Sacchi, nommé quelquefois *Andreuccio*, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1599, reçut les premières leçons de son art de son père, qui étoit peintre, passa dans l'école de l'Albane, devint bientôt le meilleur de ses élèves, & le surpassa lui même pour la partie du dessin. Il avoit déjà de la réputation, & voyoit ses tableaux recherchés avant d'être sorti de cette école. Peintre facile, il ne fut pas très-laborieux; son goût pour la société l'arrachoit souvent à ses travaux. Il auroit eu plus d'amis entre les artistes, s'il avoit eu pour eux plus d'indulgence : mais jaloux de leurs talens, il les critiquoit avec dûreté, & affectoit d'entretenir peu de commerce avec eux.

Sacchi avoit une manière large & hardie, un dessin vrai, quoiqu'on y reconnût peu d'étude de l'antique, une composition agréable. Plus aimable que correct, plus frais que vigoureux dans sa couleur, plus leger que savant dans le jet des draperies, il plaît par

Digitized by Google

la vérité de son ſtyle, & par un air de ſimplicité qui ſéduit.

Mengs le met à peu-près au même rang que Pietre de Cortone ; ce n'eſt pas le compter au nombre des princes de l'art, mais c'eſt lui donner au moins un rang diſtingué. Il lui reproche de n'avoir pour ainſi dire, fait que des ébauches, en indiquant ſeulement les choſes, ſans leur donner un caractère décidé.

Un artiſte d'un goût délicat, M. Cochin, le croit capable de donner aux peintres une utile leçon, & de leur apprendre l'art d'accorder & de rompre les ombres, pour donner au tableau le charme intéreſſant de l'harmonie. » On voit, » dit-il, dans ſes ouvrages, & dans ceux de » Luc Giordano, un ton général d'ombre, qui » eſt en quelque ſorte toujours le même, mais » plus ou moins viſible, ſelon le dégré de » force de ces ombres. On y voit que le ton » qui fait les ombres fortes, d'une draperie » blanche, eſt le même que celui qui fait les » ombres d'une draperie bleue ou rouge, &c. » je ne parle pas, ajoute-t-il, de la partie » ombrée qui reçoit des reflets ; car, dès qu'il » peut y arriver des lumières, quoiqu'elles » ne ſoient que de reflet, ces ombres reflétées » reprennent en partie leur couleur propre ; » mais les enfoncemens entièrement privés ſont » les mêmes, quelles que ſoient les couleurs » des objets.

» Cette magie, clairement expliquée par les » ouvrages de ces maîtres, ſe fait reconnoître, » quoique moins ſenſiblement, dans les ta- » bleaux des autres dont l'accord paroît agréa- » ble & harmonieux. On apperçoit de là que » ce principe a été connu de preſque tous les » peintres qu'on peut appeller peintres ; car je » ne parle pas de ceux qui ne ſont que deſ- » ſinateurs.

» Cet examen conduit à remarquer combien » d'autres peintres ſe ſont peu doutés de cet » effet de la nature, qui, bien connu, ajoute » tout à l'art. Mais ce ſyſtême d'harmonie à » été habilement employé par tous ceux qui » ſe ſont rendu célèbres comme coloriſtes, & » particulièrement par les Vénitiens ».

Sacchi fit le voyage de Lombardie pour voir les ouvrages du Correge, mais il étoit alors trop avancé en âge pour pouvoir en profiter : il craignoit à ſon retour de ne plus revoir avec la même eſtime les ouvrages de Raphaël ; mais quand, dans les ſalles du Vatican, il revit le miracle de la meſſe, ouvrage de ce peintre : » je retrouve ici, dit-il, le Titien, » le Correge, & de plus Raphaël ».

On regarde comme le chef-d'œuvre du Sacchi le tableau de Saint Romualde qu'il a peint dans l'égliſe qui porte le nom de ce Saint. On admire comment il a détaché & dégradé ſix figures de camaldules toutes vêtues de blanc. Ce peintre mourut à Rome en 1661, âgé de ſoixante & deux ans.

On voit deux de ſes tableaux au Palais-Royal. L'un eſt un portement de croix ; l'autre repréſente Adam qui regarde expirer ſon fils Abel.

Le tableau de Saint Romualde a été gravé par Frey : Celui de la mort d'Abel par Fred. Hortemels.

(124) ANTOINE VAN-DYCK, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1599. Son père, qui étoit peintre ſur verre, lui donna les premiers principes du deſſin, & le plaça enſuite chez Henri Van Balen qui avoit vu l'Italie & avoit étudié l'antique. Van-Dyck avoit déjà fait de grands progrès ſous ce maître, quand il ſollicita & obtint l'honneur d'être admis dans l'école de Rubens.

On raconte qu'en l'abſence de ce maître, les élèves obtenoient d'un domeſtique de confiance la permiſſion d'entrer dans le cabinet. Leur objet étoit d'étudier dans ſes tableaux différemment avancés, ſa manière d'ébaucher & de conduire ſes ouvrages juſqu'au fini. Mais les jeux ſe mêlent toujours aux études de la jeuneſſe ; un jour, dans leur badinage, ces élèves ſe pouſſant mutuellement, l'un d'eux, on dit que c'étoit Diepenpeke, tomba ſur un tableau dont Rubens venoit de finir des parties de chair : il effaça le bras d'une Magdeleine, la joue & le menton d'une Vierge. La conſternation eſt dans l'école, chacun ſe croit déjà chaſſé & Rubens n'étoit pas un maître qu'on pût remplacer par un autre. Il reſtoit encore trois heures de jour : une voix s'eleve, & propoſe que le plus habile d'entr'eux tâche de réparer le dommage : tous applaudiſſent, tous choiſiſſent unanimement Van-Dyck. Plus il craint la colère du maître, plus il fait d'efforts pour ſe montrer, s'il ſe peut, ſon égal. Le lendemain Rubens entre dans ſon cabinet accompagné de ſes élèves : il regarde l'ouvrage qu'il croit avoir fait la veille, & s'arrêtant ſur les parties réparées par Van-Dyck ; » ce n'eſt pas là, dit-il, » ce que j'ai fait hier de moins bien ». Cependant en y regardant de plus près, il reconnoît ſur ſon tableau le travail d'une main étrangère, & l'aveu qu'il obtient ajoute encore à l'idée qu'il s'étoit faite du talent de Van-Dyck.

On prétend qu'il devint jaloux de ce jeune peintre & lui conſeilla d'abandonner l'hiſtoire pour le portrait : d'autres diſent que, pour l'éloigner, il lui conſeilla de faire le voyage d'Italie. Mais on ſait qu'il donnoit ce conſeil à tous ſes élèves d'une grande eſpérance : on ſait auſſi que Van-Dyck continua de peindre l'hiſtoire long-temps après avoir quitté l'école de Rubens ; on ſait que lorſqu'il partit pour l'Italie, il crut ne pouvoir mieux acquitter ſa reconnoiſſance qu'en donnant à Rubens trois tableaux

Digitized by Google

de ſa main, dont deux étoient des tableaux d'hiſtoire ; on fait enfin que le maître, loin de ſe montrer alors jaloux de ſon élève, décora de ſes tableaux les principales pièces de ſes appartemens, & qu'il ſe plaiſoit à les faire remarquer comme les plus beaux morceaux de ſa collection.

Van-Dyck étudia les grands coloriſtes de Veniſe. Déjà digne lui-même d'être compté entre les grands maîtres, il ne dédaigna pas de copier des ouvrages du Titien & de Paul Véroneſe : il travailla à Rome & à Gênes, où il fut perſécuté & déprisé par les peintres ſes compatriotes, moins jaloux de ſon talent, qu'offenſés de ce qu'il ne partageoit point leur vie crapuleuſe. Il revint enfin dans ſa patrie, où il ſe fit admirer par un tableau d'une grande compoſition, qui repréſente Saint Auguſtin en extaſe. Les chanoines de Courtrai lui demanderent un tableau pour le maître autel de leur Collégiale. Il fit un Chriſt attaché ſur une croix & choiſit le moment où les bourreaux, après avoir cloué leur victime à cette inſtrument de ſupplice, l'élevent pour le planter en terre. Le chapitre accourut quand l'artiſte apporta ſon ouvrage, & tous les chanoines prononcerent unanimement que la peinture étoit déteſtable, & le peintre un miſérable barbouilleur. Ils ſe retirerent après avoir porté cet arrêt ; Van-Dyck, reſté ſeul, fit placer ſon tableau & eut beaucoup de peine à en obtenir le payement. Cependant quelques amateurs, paſſant par Courtrai, virent le tableau avec admiration : leur récit attira les curieux des différentes villes de la Flandre, & les bons juges déciderent que c'étoit le chef-d'œuvre de Van-Dyck : leur jugement a été ratifié par la poſtérité. Les chanoines, obligés de ſoumettre leur opinion à celle des connoiſſeurs, demanderent au peintre deux autres tableaux ; mais il leur rendit juſtement l'injuſte mépris qu'ils lui avoient témoigné.

Les déſagrémens que lui cauſa la jalouſie de ſes rivaux, ſi l'on peut donner ce nom aux anciens compagnons de ſes études qui tous furent ſes inférieurs, ces déſagrémens, dis-je, lui furent plus ſenſibles que le vain outrage des chanoines de Courtrai. On répandit qu'il ne ſavoit même pas manier la broſſe ; la délicateſſe de ſon exécution étoit donnée pour petiteſſe de manière, & la fineſſe de ſon pinceau pour meſquinerie. Fatigué de ces tracaſſeries, il abandonna des travaux commencés & ſe rendit à la Haie où il peignit le prince d'Orange, toute ſa famille, les ſeigneurs de la cour, les ambaſſadeurs, les plus riches négocians, & même les étrangers qui faiſoient exprès le voyage de la Haie pour avoir leur portrait de ſa main. Il paſſa en Angleterre, où il fit quelques tableaux dignes de lui, mais où il trouva peu d'occupation ; en France où il paroît qu'il fut à peine remarqué, & revint à Anvers où ſon premier ouvrage fut un crucifix pour les capucins de Dendermunde qu'on regarde comme un chef-d'œuvre. Il fit encore pluſieurs tableaux d'hiſtoire & paſſa une ſeconde fois en Angleterre où il étoit mandé par Charles I, prince ami des arts.

Alors ſeulement il abandonna tout-à-fait l'hiſtoire pour le portrait. Ce ne furent donc pas les conſeils de Rubens qui opérerent ce changement ; mais ſurchargé des portraits qu'on lui demandoit, il ne lui reſtoit pas de temps pour s'occuper d'autres ouvrages. Ce ne fut donc pas la jalouſie de Rubens, mais les circonſtances qui l'enleverent au genre de l'hiſtoire. Il y renonça même ſi peu, qu'il fit un ſecond voyage à Paris pour obtenir les peintures de la galerie du louvre ; mais il y trouva le Pouſſin qui étoit venu de Rome pour cette entrepriſe, & il retourna à Londres.

C'étoit le ſeul amour du genre qu'il préféroit, & non celui du gain, qui l'avoit attiré en France ; car il ne pouvoit nulle part gagner plus qu'en Angleterre. Cependant il ne put s'y enrichir. Il y tenoit table ouverte, avoit un nombreux domeſtique, ouvroit ſa bourſe à ſes amis ou à ceux qui ſe donnoient pour tels, & augmentant ſes dépenſes en cherchant à les réparer, il donna dans les prétiges des alchymiſtes ; dupe de ces impoſteurs, il vit s'évaporer dans les creuſets l'or que lui procuroient ſes ouvrages. Il épouſa la fille du Lord Ruthven, comte de Gorée, d'une illuſtre maiſon d'Ecoſſe : mais ſon épouſe ne lui apporta en dot qu'une haute naiſſance & de la beauté : Il mourut de phtiſie en 1641 âgé de quarante-deux ans, & malgré l'excès de ſes profuſions, ſa veuve recueillit une ſomme conſidérable des débris de ſa fortune.

On ne peut comprendre qu'un artiſte qui eſt mort ſi jeune ait laiſſé un ſi grand nombre de tableaux. Accablé d'ouvrages en Angleterre, il ſe fit, dans les derniers temps, une manière expéditive & plus négligée. Il ébauchoit un portrait le matin, retenoit à ſa table la perſonne qui ſe faiſoit peindre & terminoit l'après dîné. Quant aux acceſſoires, il ne faiſoit que les tracer aux crayons, chargeoit des peintres qu'il entretenoit de les avancer ſur la toile, & les finiſſoit en quelques coups. On dit même que ſouvent, il ſe contentoit de deſſiner les portraits ſur papier de demi teinte, aux crayons noir & blanc, les faiſoit ébaucher, & les terminoit avec peu d'ouvrage. Ce ne ſont point ces tableaux faits à la hâte qui lui ont mérité ſa haute réputation.

Si l'on ne place pas Van-Dyck, conſidéré comme peintre d'hiſtoire, au même rang que Rubens, on avoue qu'il l'a ſurpaſſé par la dé-

licatesse des teintes, par la belle fonte des couleurs, & qu'à tout prendre, il l'a quelquefois égalé. S'il n'avoit pas la même fougue, la même abondance de génie, il avoit des expressions plus fines, un meilleur caractère de dessin, plus de vérité dans la couleur. Par la réunion des belles parties qu'il possédoit, il auroit peut-être surpassé son maître, s'il n'avoit pas été trop souvent distrait du genre de l'histoire qu'il peignoit d'un très grand goût.

Considéré comme peintre de portraits, on ne peut lui refuser le premier rang après le Titien: encore le Titien ne conserva-t-il cette supériorité que pour les têtes; car Van-Dyck l'emporte par l'élégance des accessoires. Il les exprimoit avec la plus grande vérité, mais en conservant toujours la plus grande manière: il accusoit le caractère de tout ce qu'il vouloit représenter, sans tomber dans cette manœuvre froide qu'on a cru quelquefois appartenir au genre du portrait, comme si tous les genres ne se proposoient pas également l'expression des apparences de la nature. Ses attitudes sont toujours simples, & elles plaisent toujours, parce qu'elles sont naturelles. On sent qu'il y a dans ses têtes autant de vérité que d'art: elles vivent, elles expriment. On ne peut se lasser d'admirer la collection des artistes de son temps dont il s'est plu à faire gratuitement les portraits; hommage qu'il rendoit à l'art en perpétuant les traits de ceux qui l'honoroient. Quelques uns ont été gravés à l'eau-forte par lui-même; les autres, par les plus habiles graveurs du temps.

Le cabinet du roi renferme huit tableaux d'histoire de Van-Dyck & un grand nombre de portraits. Le Saint Sébastien, finement peint & dessiné, suffit pour rendre témoignage aux talens de l'auteur.

Le tableau de Saint Augustin en extase a été gravé par P. de Jode: le couronnement d'épines, admirable composition, par Bolswert; Jésus élevé en croix, par le même. On connoît le pinceau de Van-Dyck, & ces compositions suffisent pour prouver qu'il a plus d'une fois égalé Rubens.

M. Descamps, dans la vie de Van-Dyck, indique les sujets de soixante & dix-sept tableaux d'histoire de ce peintre qui en a fait bien davantage. On sait que tous les tableaux de son bon temps sont bien terminés, & le grand nombre de ses ouvrages prouve qu'un fini convenable n'exclut pas une manœuvre facile, & est bien différent du léché.

(125) Jean Meel, qu'on prononce & que même on écrit souvent *Miel*, appartient à l'école Flamande, puisqu'il est né en Flandre, en 1599, & qu'il eut pour premier maître Gerard Seghers, peintre Flamand. Il avoit déjà fait assez de progrès dans cette école, lorsqu'il partit pour Rome, où André Sacchi le reçut au nombre de ses élèves, & l'employa bientôt à ses propres ouvrages. Il ne tarda pas à s'en repentir. Le jeune Méel avoit un penchant naturel pour le genre qu'on a bientôt après appellé bambochade, & qu'on pourroit appeller burlesque, parce qu'il est à la peinture ce que le burlesque est à la poésie. Sacchi faisoit un tableau pour le palais Barberin; il voulut y employer son élève qui convertit le tableau d'histoire en bambochade. Cet événement opéra la séparation du maître & de l'élève.

On peut croire que celui-ci avoit voulu faire une espièglerie; car la flexibilité de son esprit se plioit sans peine aux différens genres, & dès qu'il travailla pour lui-même, il se distingua par des tableaux d'histoire. Il mérita d'être chargé, dans ce genre, de grands ouvrages, dont plusieurs même étoient à fresque.

Les Romains estimèrent assez les talens de cet étranger pour lui donner une place dans leur académie, & bientôt après il fut appellé à Turin par le duc de Savoie, qui lui donna la qualité de son premier peintre & le décora de l'ordre de Saint Maurice.

On loue, dans ses tableaux d'histoire la couleur & l'expression; mais on n'y trouve ni un dessin assez correct, ni assez de grace & d'élévation. Ce fut peut-être à cause de ces défauts que, par une exagération assez ordinaire dans le discours familier, Sacchi traita ce qu'il avoit fait de bambochade; car il est difficile de croire que le jeune Méel eût réellement introduit dans un sujet d'histoire des figures qui appartinssent proprement au genre burlesque.

Il est certain qu'il excella principalement dans les tableaux de chevalet où il traitoit des sujets appartenant à la vie commune. Il y est fin, piquant & spirituel, & il appelle, il attache par une couleur vigoureuse. Quelquefois il tenoit très claires les fonds de ses tableaux, & quand il approchoit des premiers plans, il forçoit ses ombres toujours larges, comme s'il eût fait ses études en plein soleil.

Il désiroit toujours de retourner à Rome, & retenu à Turin par les bienfaits du prince, on croit que ce fut le chagrin qui lui donna la mort en 1664, à l'âge de soixante & cinq ans.

On voit au cabinet du roi deux tableaux de ce peintre; l'un représente une halte de camp, l'autre des buveurs.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte un pâtre jouant de la cornemuse. Daullé a gravé d'après lui une chasse à l'oiseau, & G. Vallet une Assomption.

(126) Alexandre Turchi, dit *Alexandre Véronese*,

Véronese, & quelquefois auſſi appellé *Torbido*, parce que né dans la miſère, il fut réduit dans ſon enfance à conduire un aveugle, naquit à Vérone en 1600. Il appartient à l'école Vénitienne. Il prit d'abord pour modèle le Correge, tâcha d'imiter le Guide pour les têtes, & alla enſuite étudier à Rome des maîtres plus ſévères, cherchant à aſſocier leurs grands principes aux charmes des peintres Vénitiens & Lombards. Il étoit exact à conſulter la nature; mais on aſſure qu'il ne faiſoit aucune eſquiſſe de ſes compoſitions, & qu'il plaçoit les figures les unes à côté des autres à meſure qu'il avançoit. Peut-être avoit-il la faculté de concevoir dans ſon eſprit toute l'ordonnance de ſa machine, & de la fixer dans ſa mémoire comme s'il l'eût tracée ſur le papier. Il a fait de grandes compoſitions & un plus grand nombre de tableaux de chevalet. Quelquefois au lieu de toile ou de cuivre, il employoit le marbre & l'agathe pour ſervir de fonds à de petits tableaux qu'il finiſſoit avec amour.

Il terminoit ſes ouvrages avec le plus grand ſoin; ſa couleur eſt belle, douce & très fondue, quelquefois un peu griſe. Son pinceau eſt moelleux, mais les linges & les draperies tombent quelquefois dans la molleſſe. Il tient de l'école des Carraches. Ses têtes de femmes ſont agréables & ont de l'expreſſion; ſouvent celles d'hommes n'ont pas aſſez de caractère: en quoi il ſemble tenir du Guide qu'il s'étoit plu à étudier. Sa compoſition eſt un peu froide, & il a peu d'eſprit dans la touche. Capable de deſſiner correctement, il a fait de très belles figures, quoiqu'il ſoit quelquefois tombé dans de grandes incorrections. Il eſt mort à Rome en 1670, à l'âge de ſoixante & dix ans.

Il y a au cabinet du roi deux tableaux de ce maître: un déluge d'un beau fini, vigoureux de couleur & correct de deſſin: un mariage de Sainte Catherine, d'une belle harmonie, & dont les têtes ſont d'une grande beauté.

Le premier a été gravé par G. Edelinck; le ſecond, par J. Scotin.

(127) LE VALENTIN, de l'école Françoiſe, né à Colomiers en Brie en 1600, fréquenta quelque temps l'école du Vouet; mais comme il la quitta pour aller à Rome avant d'être fort avancé, & qu'il ne ſortit plus de cette ville, on pourroit le compter entre les artiſtes de l'école Romaine. Il eut l'honneur d'être choiſi pour peindre un des tableaux de la baſilique de Saint Pierre, & cet ouvrage eſt ſon chef-d'œuvre. Il repréſente le martyre de Saint Proceſſe & de Saint Martinien.

Il étoit ami du Pouſſin & l'admiroit; mais ſon goût l'entraînoit vers l'imitation du Caravage. Comme ce peintre, il aimoit à tenir les ombres très vigoureuſes; comme lui il étoit fidele à conſulter la nature, mais malheureux dans le choix; comme lui, il fut ſouvent incorrect de deſſin, & jamais élégant. Il ſavoit paſſer artiſtement, par des teintes légères & tranſparentes, de la plus vive lumière aux ombres les plus fortes. Si ſes figures n'étoient point belles, elles étoient ſouvent bien diſpoſées. » Vous aimerez dans le Valentin, dit M. Cochin, » une vigueur de couleur, une ſaillie, & un » arrondiſſement dans les objets, cauſés par » des demi-teintes très colorées, des vérités de » détail fierement rendues; mais vous y verrez » preſque par-tout la nature la plus ignoble, » & ſouvent dans les ſujets qui demandoient le » plus de nobleſſe ». Mais il paroît qu'il ſentoit lui-même que ces ſujets ne lui convenoient pas; il ſemble du moins ne les avoir pas traités de préférence, & s'être plu à repréſenter des Bohémiens, des concerts, des ſoldats jouant & buvant dans des corps-de-garde. Ses compoſitions ſont ordinairement de demi-figures. On peut croire que s'il avoit vécu plus longtemps, il auroit, comme d'autres peintres, adouci ſa manière. Il ſe ſervoit apperçu que la nature n'eſt pas noire. Mais étant fort échauffé, il ſe baigna dans une fontaine, gagna une pleuréſie, & mourut à Rome en 1632, à l'âge de trente-deux ans.

Entre les tableaux de ce peintre qui ſont au cabinet du roi, on diſtingue le denier de Céſar, gravé par Etienne Baudet.

Jardinier a gravé d'après ce peintre deux ſoldats jouant aux cartes.

(128) CLAUDE GELÉE, dit *Claude Lorrain*, né au château de Chamagne en Lorraine en 1600, appartient véritablement à l'école Romaine, puiſque c'eſt à Rome qu'il a reçu les premiers principes de ſon art & qu'il a paſſé ſa vie. Ses parens, qui étoient pauvres, le mirent en apprentiſſage chez un pâtiſſier: il ſortit de ſon pays avec quelques gens de ſa condition, alla à Rome, & entra au ſervice d'Auguſtin Taſſi, payſagiſte, élève de Paul Bril. Il panſoit le cheval de ſon maître, broyoit ſes couleurs & faiſoit ſa cuiſine; il fit plus encore; il y prit des leçons de l'art de peindre. Ses commencemens furent difficiles; il étoit lourd, & n'avoit reçu de la nature qu'une intelligence commune: ſes progrès furent lents. Mais quand il eut reçu quelqu'argent de ſon travail, l'envie de ſortir de la miſère lui donna de l'émulation, & il prouva que l'homme qui a une forte volonté de réuſſir, peut vaincre même les obſtacles que lui oppoſe ſon naturel. Ce n'eſt pas qu'il n'exiſte une limite que chaque homme ne peut franchir, & qu'il ne faille étudier ſes forces. Par exemple, ſi Claude

Digitized by Google

Lorrain s'étoit proposé de devenir peintre d'hiſtoire, ou même de bambochade ou de portrait, il eſt preſque certain qu'il eût vainement lutté contre ſon défaut de diſpoſitions, puiſqu'il ne put jamais parvenir à deſſiner paſſablement la figure, quoiqu'il en fît des études conſtantes à l'académie; mais il ſut ſe borner au payſage, & devint le premier des payſagiſtes.

Aucun d'eux n'a mieux repréſenté la vérité; & cependant il ne peignit jamais d'après nature: il paſſoit des journées entières dans la campagne, obſervant d'un œil attentif les effets qu'y produit le ſoleil depuis ſon lever juſqu'à ſon coucher, ceux que font naître les vapeurs montantes ou deſcendantes, les pluies, les orages, le tonnerre. Tous ces phénomènes ſe gravoient profondément dans ſa mémoire, & il les portoit au beſoin ſur la toile avec autant de préciſion que s'il les avoit eus ſous les yeux. Il en étoit de même des ſites; il ne les copioit pas, il les créoit en quelque ſorte, & joignoit, à la plus grande vérité, l'idéal qui convient à ce genre. Ses payſages ne ſont pas le froid portrait d'un certaine partie de la campagne, tels que ceux de la plupart des peintres Flamands & Hollandois: mais en s'élevant au deſſus de cette imitation ſervile, il donnoit des repréſentations fideles de la nature. Ses arbres, quand ils ſont d'une grande proportion, ſont diſtingués ſuivant leurs eſpèces: dans ſes effets, l'heure du jour eſt exactement diſtinguée. Il eſt impoſſible de mieux rendre les dégradations des objets ſuivant leur diſtance, de mieux faire ſentir l'épaiſſeur vaporeuſe qui ſépare le ſpectateur du lointain, de mieux repréſenter par des couleurs l'apparence de la vérité. Il n'a point de touches maniérées, & ſouvent même il couvroit & diſſimuloit ſes touches par des glacis, ſupérieur aux charlataneries de l'art & ne cherchant à ſe montrer que l'imitateur de la nature. Comme il devoit plus ſon talent à l'opiniâtreté du travail, à la juſteſſe des obſervations, qu'à ſes diſpoſitions naturelles, il n'opéroit point avec facilité, & paſſoit ſouvent pluſieurs jours à détruire & à refaire ce qu'il avoit commencé. Elève de la nature, il n'avoit pas d'autre inſtruction, n'avoit rien lu, & ſavoit à peine ſigner ſon nom. Mais il étoit profondément ſavant dans la partie de l'art qu'il profeſſoit; Sandrart rapporte que s'étant promené pluſieurs fois dans la campagne avec le Lorrain, cet artiſte lui faiſoit obſerver, mieux que ne l'auroit fait un phyſicien, comment une même vue change d'effet & de couleur, ſuivant les divers inſtans où elle reçoit la lumière, & ſuivant qu'elle eſt humectée de la vapeur du ſoir, ou de la roſée du matin. Sa couleur eſt fraîche, ſes têtes vraies; les feuilles de ſes arbres ſemblent, dit Sandrart, être agitées & bruyantes. Il empruntoit ordinairement une main étrangère pour peindre les figures dont il vouloit orner ſes payſages. Ce très habile artiſte eſt mort à Rome en 1682, âgé de quatre-vingt-deux ans.

Le roi poſſede un aſſez grand nombre de tableaux de ce maître, entre leſquels on admire un port de mer avec un ſoleil couchant. Il a gravé lui-même pluſieurs de ſes ouvrages à l'eau-forte, & le clair-obſcur n'eſt pas moins ſurprenant dans ſes eſtampes que dans ſes tableaux. Vivarès a gravé, d'après ce peintre, la vue d'une campagne d'Italie, le matin &c: Woollett un ſacrifice antique.

(129) JACQUES BLANCHARD, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1600, reçut de ſon oncle, peintre obſcur, le goût & les premières leçons de la peinture. Il paſſa en Italie à l'âge de vingt-cinq ans, & reſta deux ans à Rome; mais c'étoit à Veniſe qu'il devoit trouver l'aliment convenable à ſon génie. Au charme que lui firent éprouver les grands maîtres de cette école, il ſentit que c'étoit principalement à la partie de la couleur qu'il étoit appellé par la nature, & elle devint le principal objet de ſon étude. Il en reçut la récompenſe, quand il vit les Vénitiens rechercher eux-mêmes ſes tableaux.

La France, au retour de Blanchard, fut étonnée de voir un coloriſte né dans ſon ſein; on le nomma le Titien François. Comme chacun déſiroit avoir de ſes tableaux, il n'eut pas le temps de faire beaucoup de grands ouvrages, & ſi l'on excepte ſes deux tableaux de Notre-Dame, & deux galeries dont l'une ne ſubſiſte plus & l'autre eſt celle de l'hôtel de Bullion, on ne connoît de lui que des tableaux de chevalet, dont le plus grand nombre repréſente des Vierges & des Saintes-Familles.

Il ne manquoit pas d'agrément dans ſes têtes quoiqu'il les fît trop reſſemblantes entre elles. Son deſſin avoit de la peſanteur; il ſuffit de dire que ſouvent il finiſſoit une figure en quelques heures, pour annoncer qu'il avoit peu de correction: mais ce qui manquoit à la pureté des formes, étoit en quelque ſorte réparé par le beau coloris des chairs. Conſumé par l'exceſſive vivacité du travail, il mourut à Paris à l'âge de trente-huit ans en 1638.

On voit de ce peintre deux tableaux à Notre-Dame; l'un repréſente Saint André à genoux devant la croix, & l'autre la deſcente du Saint-Eſprit.

Ce dernier tableau a été gravé par Regneſſon. Cor. Bloemaert a gravé la chaſteté de Joſeph: P. Daret, Saint-Jérôme en contemplation & la mort de Saint Sébaſtien.

Digitized by Google

(130) Aniello Falcone, de l'école Napolitaine, né à Naples en 1600, fut élève de Ribeira. Il se livra au genre des batailles, & fut nommé *l'oracolo delle bataglie*. Sa couleur étoit vigoureuse & sa touche légère. Il fut imité par le Bourguignon, & vit les plus habiles artistes de ton temps se disputer la satisfaction de posséder de ses ouvrages. Il mourut en 1680 à l'âge de quatre-vingt ans.

(131) Michel-Ange Cerquozzi dit *Michel-Ange des Batailles*, de l'école Romaine; on le nomme aussi *Michel-Ange des Bambochades*, parce qu'il a beaucoup travaillé dans ce genre. Il naquit à Rome en 1602. Il fut d'abord élève d'un peintre Flamand, & ensuite d'un Italien, qui avoit une grande réputation pour peindre les fruits, & lui-même excella dans ce genre d'imitation; lorsqu'il se fut lié avec Pierre de Laar, qu'on appelle Bamboche, il se plut à traiter le genre dans lequel son ami se distinguoit: il a peint aussi l'histoire, mais avec moins de succès.

Ses tableaux étoient animés de toute la gaieté de son caractère; c'étoient des comédies muettes. Sa touche étoit légère & sa couleur vigoureuse. Il avoit la mémoire excellente & l'imagination vive. Il suffisoit de faire devant lui le recit d'une bataille ou d'une scène comique, pour qu'il en traçât le tableau. Tout ce qu'il entendoit, il le voyoit. Ses esquisses n'étoient tracées que dans son esprit, & il les transportoit sur la toile. Il ne se piquoit cependant pas d'une vitesse dangereuse, & mettoit le temps convenable à terminer ses ouvrages. Il étoit le peintre à la mode de son temps: chacun vouloit avoir de ses tableaux.

C'étoit un homme de bonnes mœurs & de bon esprit, disant même du bien de ceux qui déprisoient ses ouvrages On ne pouvoit lui reprocher que son amour de l'argent. Il en avoit beaucoup, & fit pour le cacher un long chemin dans la campagne, jusqu'à ce qu'il eût trouvé un endroit qui lui semblât sûr, revint, puis sur quelques soupçons retourna aussitôt sur ses pas & prit tant de fatigue qu'il se détruisit la santé. Rien ne put la rétablir & il mourut à Rome en 1660, âgé de cinquante-huit ans.

Il n'y a de lui qu'un seul tableau au cabinet du roi, & il n'est pas de son bon temps. Il représente un opérateur Italien. On voit au palais-royal une mascarade de sa main.

(132) Philippe de Champagne, de l'école Flamande, né à Bruxelles en 1602, n'eut que des maîtres fort médiocres & se forma de lui-même. Il vint à Paris à l'âge de vingt ans & fut surintendant des bâtimens de la reine. Il fut long-temps en France le peintre le plus occupé & de la plus grande réputation: des travaux nombreux sans pour la cour pouvoient lui faire espérer la place de premier peintre du roi: cependant quand elle fut donnée à Lebrun qui revenoit tout nouvellement d'Italie, il ne s'en montra pas jaloux. Si cette place devoit être la récompense des anciens services, Champagne y avoit des droits; si elle devoit être le prix du mérite, Lebrun l'emporta justement.

Champagne imitoit la nature sans choix & sans chaleur. Il rendoit bien son modèle, mais il ne lui donnoit pas le mouvement. Nous n'entendons pas ici par mouvement, des attitudes violentes, mais ce qui donne l'action, le sentiment, la vie aux ouvrages de l'art. Son dessin étoit assez correct, mais peu élégant; sa couleur étoit bonne. Il auroit joui d'une réputation plus durable, s'il n'avoit fait que le portrait. Il est mort à Paris en 1574 à l'âge de soixante & douze ans.

On voit dans Paris un grand nombre de ses ouvrages, & ils prouvent qu'il étoit un de ces maîtres à qui l'on doit beaucoup d'estime, s'ils n'excitent pas d'enthousiasme. Il ne lui a manqué, pour mériter l'admiration, que la chaleur qui lui avoit été refusée par la nature. Ses tableaux des Carmelites de la rue Saint Jacques, & tant d'autres, font de bons ouvrages: c'est un très bon ouvrage que son Saint Philippe en méditation, dans les salles de l'académie royale de peinture; son portrait, fait par lui-même, est l'un des plus beaux qui se voyent dans ces salles.

Cet excellent tableau a été gravé supérieurement par Edelinck, qui a gravé aussi la Samaritaine. Pitau a gravé d'après le même peintre un Saint Bruno.

(133) Jacques Van Oost, surnommé le Vieux, de l'école Flamande. On sait qu'il est né à Bruges, mais on ne sait pas précisément en quelle année il y vit le jour. Cet habile artiste n'est point connu des étrangers, parce que ses ouvrages, faits pour les églises ou les hôtels-de-ville, ne sont pas sortis de la Flandre.

Ses maîtres sont inconnus; il leur dut moins, sans doute, qu'à ses dispositions naturelles & à ses études: mais on sait qu'il se fit estimer, dès la première fois qu'il se fit connoître. Les applaudissemens qu'il reçut ne l'aveuglèrent pas sur ce qui lui manquoit encore: plus éclairé que ses admirateurs, il voyoit loin de lui le but auquel il se proposoit d'atteindre, & pour marcher plus sûrement dans la carrière ouverte par les grands maîtres, il entreprit le voyage d'Italie. Annibal Carrache fut le maître qu'il se proposa pour modèle, & il l'imita d'assez près pour étonner les Italiens. Il avoit l'art de se transformer en quelque sorte dans les artistes qu'il prenoit pour objets d'imitation;

Digitized by Google

dans sa jeunesse, c'étoit Rubens qu'il s'étoit choisi pour modèle, & il avoit fait des Rubens : en Italie, il fit de Carraches. Quand l'âge de l'imitation servile fut passé, quand il voulut être lui-même, il lui resta une manière composée des grandes qualités du peintre de Bologne & de celui d'Anvers. Sa couleur eut l'éclat de celle de Rubens ; son dessin tint du goût du Carrache, mais il fut moins chargé.

De retour dans sa patrie, il fut chargé des plus grandes entreprises. Il étoit frais dans les chairs, mais on lui reproche d'avoir trop peu rompu ses couleurs dans les draperies : cependant il n'avoit pas toujours ce défaut, & l'on connoît de lui des tableaux de la plus belle fonte. Il en a fait aussi dans lesquels on ne peut rien distinguer de près & qui de loin font un effet admirable. Il entendoit bien la partie du clair-obscur, jettoit bien les draperies, étoit noble dans ses attitudes, simple & ingénieux dans les accessoires. A l'exemple des grands maîtres, il composoit ses sujets d'un petit nombre de figures, regardant comme inutiles, & même nuisibles à l'objet principal, celles qui n'étoient pas nécessaires. On ne connoît de lui d'autres tableaux de chevalet que des esquisses très heurtées. Il n'avoit pas le talent de peindre le paysage ; quand il étoit forcé d'en introduire dans ses compositions il recouroit à des mains étrangères ; mais autant qu'il le pouvoit, il donnoit à ses tableaux des fonds d'architecture. Il ne réussissoit pas moins bien dans les portraits que dans l'histoire, & ses portraits eux-mêmes tenoient à ce dernier genre ; c'étoient des compositions & non de simples imitations individuelles. Son chef-d'œuvre en ce genre est dans une des salles de la juridiction de Bruges ; il représente les Magistrats condamnant à mort un criminel à qui on lit sa sentence. On remarque que cet artiste a fait des progrès jusqu'à la fin de sa vie ; il est mort vers sa soixante & dixième année en 1671.

M. Descamps donne la description d'un ouvrage de ce maître qui se voit à l'abbaye de Saint Tron, où sa fille étoit religieuse. » Le » fond du chœur est une muraille unie, sur » laquelle il a représenté un beau portique à » l'entrée d'un temple ; ce portique occupe » toute la hauteur du mur : l'entablement est » soutenu par quatre colonnes de marbre blanc ; » le reste de l'architecture est de marbre blanc » & noir, avec des ornemens d'or : les profils » & les formes de cette architecture sont admirables. L'entrée du temple est masquée » par un rideau noir qu'ouvre un jeune homme, » & le jeune homme est le fils de Van Oost. » Ce rideau entr'ouvert laisse voir le dedans » de ce bel édifice dans lequel est représenté » le Saint-Esprit qui descend sur la Vierge & » sur les Apôtres : la grande lumière que produisent les rayons du ciel, surtout par l'opposition des marbres du portique, en rend » les effets surprenans. Au bas se trouvent cinq » marches sur lesquelles on voit quatre Apôtres » qui sont surpris de ce qui se passe au dedans. » Un d'eux monte les marches avec précipitation, & se soutient à la première colonne. » Van Oost s'est représenté lui-même sous la » figure d'un de ces Apôtres. Sur les marches, » il a cherché à interrompre les fô mes froides, » & régulières : ici c'est un livre entr'ouvert, » là ce sont des papiers ou manuscrits. Ce morceau trompe tous les jours les artistes mêmes. » La perspective y est aussi bien observée que » l'harmonie de la couleur ».

Jacques Van Oost, son fils, surnommé le jeune, marcha sur ses traces. Né en 1637, il manie le crayon dès la première enfance, fit le voyage de Rome & y étudia l'antique & les grands maîtres. S'il eût suivi son inclination, il se seroit fixé à Paris ; mais il fut retenu à Lille par les entreprises qui lui furent proposées & qui se succédèrent. C'est dans cette ville que se trouvent ses principaux ouvrages. Il y passa quarante ans, & ne la quitta que dans la vieillesse, après la mort de son épouse. Il finit, en 1713, sa vie à Bruges, où il avoit pris naissance. A l'exemple de son père, il n'a pas fait de tableaux de chevalet, ce qui fait qu'il n'est guere connu que dans les villes où il a travaillé.

» Sa manière, dit M. Descamps, approche » de celle de son père ; mais il est plus pâteux » & sa touche est plus franche. Il drapoit de » plus grande manière. Ses compositions ne » sont pas abondantes, mais réfléchies : ses figures sont correctes & expressives ; son goût » de dessin tient de la grande école ; sa couleur » est bonne & produit de beaux effets ». Il peignoit très bien le portrait ; mais ses partisans ont porté trop loin l'enthousiasme, quand, dans ce genre, ils l'ont comparé à Van-Dyck.

(134) Rembrandt. Voyez ce qui a été dit de ce peintre sous l'école Hollandoise, article Ecole.

(135) Laurent de la Hire, de l'école Françoise, né en 1606, étoit fils d'un peintre qui avoit travaillé en Pologne, & qui ne destinoit pas son fils à sa profession ; mais vaincu par l'inclination du jeune homme, il lui donna les principes de l'art. De tous les peintres qui étoient alors connus à Paris, il fut le seul qui ne suivit pas la manière du Vouet, & cette singularité put contribuer à sa réputation. Quoiqu'il ne fût pas sans mérite, il n'a pas été l'égal du maître qu'il dédaignoit d'imiter. A force de chercher le suave, il étoit mou : pour don-

Digitized by Google

ner de la fineſſe à ſon deſſin, il tomboit dans la manière : il vouloit rendre ſes extrémités agréables, & il s'écartoit de la nature. S'il n'a pu trouver la grace, il faut avouer qu'il a rencontré le gracieux ; mais il l'a mêlé d'un peu de froideur. Il étoit manière juſques dans les effets, & plus fidèle à la théorie de la perſpective aérienne qu'à l'obſervation de la nature, il enveloppoit d'un brouillard plus ou moins épais, non ſeulement ſes lointains ; mais les figures mêmes qui n'étoient pas ſur le premier plan. Ses compoſitions avoient de la ſageſſe, ſon pinceau de la fraîcheur, ſon fini trop froid, trop léché, devoit plaire aux amateurs. Ses payſages ont été eſtimés par leur propreté ; ils ne ſont plus recherchés, parce qu'ils ne tiennent pas aſſez de la nature. Il faiſoit auſſi le portrait, & ſe diſtinguoit, dans ce genre, entre les artiſtes de ſon temps. Il ne peignoit ſur la fin de ſa vie que de petits tableaux de chevalet d'un pinceau très ſoigné & d'un grand fini. Il n'a point voyagé, & eſt mort à Paris en 1656 à l'âge de cinquante ans.

On peut voir deux de ſes plus beaux tableaux dans l'égliſe des Carmelites de la rue Saint Jacques : l'un repréſente l'entrée de Jeſus-Chriſt à Jeruſalem, l'autre ſon apparition aux trois Maries.

F. Chauveau a gravé d'après la Hire, le jugement de Paris, & une Sainte-Famille, Rouſſelet, le martyre de Saint Sébaſtien.

(136) JOACHIM SANDRART, de l'école Allemande, né à Francfort ſur le Mein en 1606, fit des études de la langue latine, apprit l'art de graver & de peindre, & ſe fixa à ce dernier talent. Il paſſa en Angleterre, où il imita la manière d'Holbéen, & en Italie où il imita celle des maîtres de l'école Romaine. Le roi d'Eſpagne demanda alors au cardinal Barberin douze tableaux des plus grands maîtres, & Sandrart eut la ſatisfaction de voir ce cardinal choiſir un de ſes ouvrages, avec des tableaux du Dominiquin, du Guide, du Pouſſin, de Lanfranc : ce qui ne prouve cependant pas qu'il méritât d'être mis en parallele avec ces artiſtes. Il a ſouvent manqué de goût, & il avoit plus de ſcience que de génie. L'eſtime qu'on avoit pour l'homme d'eſprit a beaucoup contribué à la réputation du peintre.

Après avoir travaillé dans les principales villes d'Italie, en Hollande, en Allemigne, & avoir fait une aſſez grande fortune qui fut preſqu'entiérement détruite par la guerre, il ſe retira à Nuremberg, où il forma une académie. Il eſt bien moins connu par ſes ouvrages de peinture, que par les livres qu'il écrivit ſur ſon art en latin & en Allemand. Celui qui eſt le plus eſtimé eſt la vie des peintres, quoiqu'on ne la trouve pas exempte de partialité, & qu'il ſe ſoit ſouvent trompé ſur les faits & ſur le caractère des artiſtes. On ignore l'année de ſa mort ; on ſait qu'il vivoit & écrivoit encore à l'âge de ſoixante & dix-ſept ans. Je ne ſait ſi Jacob Sandrart, graveur, étoit ſon fils.

Ce Jacob a gravé d'après Joachim, Zeuxis faiſant ſa Junon d'après les cinq plus belles filles de Crotone, & le defi de ce peintre avec Parrhaſius. J. Suyderhoef a gravé, d'après le même peintre, le jour, & J. Falck, la nuit.

(137) JEAN FRANÇOIS GRIMALDI, dit le *Bologneſe*, de Pécole Lombarde, élève & parent des Carraches, eſt né à Bologne en 1606. Il peignoit aſſez bien la figure, mais il s'adonna principalement au payſage : il reſſembloit en ce genre aux Carraches ; ſa touche étoit ſpirituelle, ſon coloris frais, mais un peu trop verd, ſes ſites bien choiſis, ſon feuillé léger. Il peignoit bien à l'huile & à freſque. Mandé à Paris par le cardinal Mazarin, il y travailla trois ans au palais de ce cardinal & au louvre. Il eſt mort à Rome en 1680, âgé de ſoixante & quatorze ans. il gravoit bien à l'eau-forte, & l'on a de lui pluſieurs eſtampes d'après ſes propres tableaux & d'après le Titien.

(138) ERASME QUELLIN, de l'école Flamande, né à Anvers en 1607, conſacra ſa jeuneſſe à l'étude des lettres, & fut quelques années profeſſeur de philoſophie. Lié de ſociété avec Rubens, en qualité de ſavant & d'homme d'eſprit, il prit le goût le plus vif pour le pinceau, quitta ſa chaire, & ſe fit l'élève de ſon ami. Ses progrès furent très rapides : il ſe vit bientôt ſurchargé d'ouvrages dans le genre de l'hiſtoire & dans celui du portrait. Son deſſin ne manque pas de correction, ſes compoſitions ſont honneur à ſon génie qu'il tempéroit par la réflexion, ſon exécution eſt ferme, ſon clair-obſcur d'une belle intelligence, ſa couleur brillante, vigoureuſe & digne de l'école où il s'étoit formé. Il ſavoit bien la perſpective, & ornoit ſes tableaux d'architecture & de payſage. Il avoit voulu connoître toutes les branches de ſon art & trouvoit qu'il étoit honteux à un peintre de recourir à des mains étrangères. Il eſt mort à Anvers en 1678, âgé de ſoixante & onze ans.

Bolſwert a gravé, d'après Quellin, la communion.

JEAN ERASME QUELLIN, fils de ce peintre, & né en 1629, fut élève de ſon père, voyagea enſuite en Italie, & s'y fit, par ſes ouvrages, une réputation qui le précéda dans ſa patrie : il n'y fut pas plutôt de retour, qu'il ſe vit chargé d'entrepriſes importantes pour toute la Flandre. Il eſt regardé comme un des meilleurs peintres Flamands après Rubens. Il avoit

Digitized by Google

beaucoup étudié Paul Véronèse, & ſes grandes compoſitions ſont dans le goût de ce maître. Il ornoit ſouvent ſes tableaux de beaux fonds d'architecture. Il joignoit à une belle couleur une grande intelligence du clair-obſcur, & ſes ordonnances ſont bien conçues. Il eſt mort à Anvers en 1715, âgé de quatre-vingt-ſix ans.

(139) ABRAHAM DIEPENBEKE, de l'école Flamande, étoit de Bois-le-Duc. On ignore l'année de ſa naiſſance; mais on a des raiſons pour le croire de quelques années plus jeune que Van-Dyck. Il fut l'un des élèves eſtimables de Rubens, & voyagea en Italie. Il peignoit à l'huile & ſur verre: il exerçoit déjà ce dernier talent avant d'entrer dans l'école de Rubens. Son deſſin, trop chargé, étoit dans le goût de ce maître: il avoit une compoſition facile, un coloris vigoureux, une belle entente de clair-obſcur. Il auroit, peut-être, une plus grande réputation dans la peinture, s'il ne s'étoit pas ſouvent diſtrait de cet art pour faire des deſſins deſtinés à l'ornement des livres, ou à être diſtribués aux confrairies. On a beaucoup gravé d'après ce maître; nous nous contenterons de citer ici le *Temple des Muſes* qui eſt connu & recherché. Il ſuffit pour faire connoître ſon goût de deſſin & de compoſition. Cet artiſte eſt mort en 1675.

(140) THÉODORE VAN THULDEN, de l'école Flamande, né à Bois-le-Duc en 1607, fut élève de Rubens & travailla ſous ce grand maître à la célèbre galerie du luxembourg. Il peignit à l'âge de vingt-trois ans la vie de Saint Jean de Matha dans l'égliſe des Mathurins; mais ſes tableaux ont été entièrement repeints, & il ne reſte plus que la compoſition de l'auteur. Il ſe diſtinguoit dans l'hiſtoire, mais ſon goût le ramenoit toujours à peindre les petits ſujets. Il eſt noble dans le grand, piquant & ſpirituel dans le petit. Son génie étoit fecond, ſes penſées élevées, ſon deſſin encore moins correct que celui de ſon maître, ſa couleur moins belle, ſon clair-obſcur non moins rempli d'intelligence. Il gravoit bien à l'eau-forte, & a donné lui-même l'hiſtoire de Saint Jean de Matha qu'il avoit peinte, & quelques tableaux du Primatice.

(141) ANNE MARIE SCHUURMANS, de l'école Hollandoiſe, né à Utrecht en 1607, mérite d'être comptée au nombre des enfans prodigieux. Elle parloit latin dès l'âge de ſept ans, & à dix ans, elle traduiſoit en allemand & en flamand pluſieurs traités de Seneque. Ses progrès dans la langue grecque ne furent pas moins rapides. Elle fut élevée de Vollius pour la langue hébraïque. Elle a écrit en vers & en proſe dans la plupart des langues ſavantes & vulgaires. Elle poſſédoit la ſcience de la muſique, jouoit bien du luth, touchoit bien du clavecin. Elle a peint; elle a gravé à l'eau-forte, au burin & ſur le cryſtal avec une pointe de diamant. Elle a ſculpté en petit & modelé en cire. Ayant adopté les opinions religieuſes d'Abadie, elle le ſuivit à Altona, & y mourut en 1678 âgée de ſoixante & onze ans. On a ſon portrait gravé par elle-même.

(142) GERARD TERBURG, de l'école Hollandoiſe, né en 1608 à Zwol, dans la province d'Over-Iſſel, fut élève de ſon père. Il avoit déjà de la réputation avant de faire le voyage d'Allemagne & d'Italie, & en effet d'après le genre qu'il adopta, & la manière dont il l'a traité, on ne voit pas que l'étude des chefs-d'œuvre de l'Italie ait pu lui être fort utile. Le fini précieux de ſes ouvrages les fit rechercher, & il étoit déjà aſſez riche, lors du congrès de Munſter, pour y paroître avec magnificence. Le tableau où il repréſenta tous les miniſtres de ce Congrès eſt regardé comme ſon chef-d'œuvre. Il paſſa enſuite en Eſpagne où le roi le fit chevalier, & où toutes les dames voulurent avoir leur portrait de ſa main: mais le peintre étoit d'une figure & d'un eſprit agréables; la jalouſie des maris l'obligea de quitter ce royaume. Il s'établit à Deventer, & devint bourg-meſtre de cette ville ſans abandonner ſon art. Il y mourut en 1681 âgé de ſoixante & treize ans.

Ce n'eſt point la beauté du deſſin qui fait rechercher ſes ouvrages; il n'eſt ni élégant ni correct; mais on y aime un ſoin, une propreté, que l'on prend pour le fini, & qui doit en être diſtinguée: car on peut en effet finir bien davantage, ſans tomber dans cette manière léchée. On peut voir des ouvrages de grands maîtres qui ſemblent heurtés, & dont les têtes & les mains ſont réellement plus finies que dans les tableaux de Terburg. Son pinceau a quelque choſe de peſant; mais il rendoit bien les étoffes & ſur-tout le ſatin blanc, & il trouvoit toujours le moyen d'en introduire dans ſes ouvrages, ce qui devient en quelque ſorte ſon cachet, & ce qui ſert à le faire reconnoître. C'eſt cette partie acceſſoire qui rend les petits tableaux ſi précieux aux amateurs, quoiqu'on n'y trouve ni eſprit, ni expreſſion, ni mouvement, ni invention, ni compoſition, & que le choix de la nature y ſoit très commun.

La paix de Munſter a été gravée par Snyderhoef, l'inſtruction paternelle, par Wille.

(143) ADRIEN BRAUWER, de l'école Hollandoiſe, né à Harlem en 1608, d'une famille très-pauvre, fit dès ſon enfance des deſſins de broderie pour les parures des payſannes. François Hals, très-bon peintre de portraits qui;

Digitized by Google

de son temps, n'avoit de supérieur que Van-Dyck, crut démêler quelques dispositions dans les dessins du jeune Brauwer; il le demanda pour élève à ses parens, lui fit faire des progrès rapides, & le renferma dans un grenier, où il l'occupoit le jour entier à faire des tableaux qu'il vendoit fort cher, tandis qu'il donnoit à peine à l'auteur une mauvaise nourriture & quelques haillons. Brauwer ne se doutoit pas qu'il eût du talent, il en fut averti par quelques élèves de son maître, & prit la fuite. Il se réfugia chez un aubergiste d'Amsterdam, qui avoit peint dans sa jeunesse, & qui lui fournit les matériaux nécessaires à la peinture. Brauwer fit un petit tableau représentant une querelle de jeu entre des paysans & des soldats. L'aubergiste étonné, alla montrer cet ouvrage à un amateur qui s'écria : « voilà » le maître que je cherche depuis longtemps » à connoître, & dont Hals m'a vendu si cher » les tableaux ». Il donna aussi-tôt cent ducats de celui qu'on lui présentoit ; ils furent rendus fidellement au peintre qui ne pouvoit croire qu'une somme si considérable lui appartînt. Il l'a prit enfin, sortit de l'auberge, & n'y rentra que quelques jours après, avec tout l'extérieur de la gaieté. On lui demanda ce qu'il avoit fait de son argent : « Je m'en » suis défait, dit-il, & je m'en trouve plus » heureux ». Il conserva ce bonheur toute sa vie, ne gardant jamais d'argent, ne travaillant que lorsqu'il étoit sans ressources, n'ayant guère d'autre asyle que les cabarets & quelquefois les prisons, préférant ces prisons à l'asyle honorable qui lui fut offert par Rubens, & mourant enfin d'une maladie honteuse dans un hôpital d'Anvers, en 1640, âgé de trente-deux ans. Rubens versa des larmes en apprenant la mort de cet artiste qui avoit si mal reconnu ses bontés; il le fit exhumer & lui procura des funérailles honorables.

Ses tableaux représentent les lieux qu'il fréquentoit & les actions dont il étoit acteur ou témoin, des cabarets, des jeux de cartes, des débauches de village. Ce sont les mêmes sujets qu'a choisis Téniers ; mais des connoisseurs trouvent que Brauwer l'a encore surpassé par la couleur. Son pinceau est large, sa touche ferme, son expression aussi vive que vraie.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre les paysans de bonne humeur : Snyderhoëf un vieillard caressant une jeune femme : L. Vorsterman, l'orgueilleuse, la paresseuse, le gourmand, l'avaricieux.

(144) Jean Goeimar, de l'école Flamande, né vers l'époque que nous parcourons, n'est pas un peintre fort connu ; mais il fournit l'occasion de parler du goût de certains amateurs Flamands, qui se contentoient d'orner leur cabinet d'un seul tableau, mais qui vouloient que ce tableau renfermât le plus grand nombre qu'il étoit possible des objets qu'offre la nature. C'est, dit M. Huber, pour contenter un de ces amateurs, que Goeimar a représenté, dans un grand tableau, Jésus-Christ chez Marthe & Marie. La scène est dans une grande salle : d'un côté est la cuisine, de l'autre le garde-manger. Le tout est rempli de toutes sortes de fruits, de légumes, de viandes cuites & crues, d'animaux vivans & morts, de vases & d'ustensiles de toutes les espèces de métaux. On voit aussi de semblables tableaux en Hollande. Ce qui semble prouver que celui de Goeimar n'étoit pas méprisable du côté de l'exécution, c'est qu'il a été gravé par le célèbre Bolswert.

(145) Georges-André Sirani, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1610, fut élève du Guide, & doit être mis au nombre des peintres agréables. Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques-uns de ses tableaux, & entr'autres, Saint-Jérôme en méditation. Il est mort en 1670, à l'âge de soixante ans. Ce sont les talens de sa fille, encore plus que les siens, qui ont rendu son nom célèbre.

Elisabeth Sirani mérite une place distinguée entre les peintres d'histoire. Son dessin étoit beau, sa manière ferme, ses têtes gracieuses, les embrès fortement frappés; elle avoit une belle couleur, & se distinguoit par l'agréable fraîcheur de ses demi-teintes. Telles sont les qualités que l'on remarque dans son tableau de l'église de Saint-Léonard, à Bologne, qui représente St. Antoine de Pade baisant les pieds de l'Enfant-Jésus. On retrouve même dans ses tableaux inférieurs, une belle manière & un pinceau moëlleux. Cette femme si rare fut empoisonnée, & son père ne put lui survivre.

F. Bartolozzi a gravé, d'après cette aimable artiste, un enfant nud & endormi; & Vithe, Cupidon brûlant les armes de Mars.

(146) Adrien van Ostade semble devoir appartenir à l'école Allemande par sa naissance dans la ville de Lubeck en 1610, mais la Hollande a droit de le revendiquer, puisque ce fut à Harlem qu'il reçut son éducation pittoresque. Il fut élève de François Hals, & compagnon de Brauwer : ce fut lui qui avertit ce dernier de ses talens, & qui lui inspira le courage de secouer le joug d'un maître avare.

Ostade a toujours résidé à Harlem ou à Amsterdam. Il avoit une grande intelligence de clair-obscur, une couleur chaude, vigoureuse & transparente, un pinceau flou, un dessin

Digitized by Google

du plus mauvais choix, & qui ne devient supportable que sous les habillemens dont il revêt ses figures. Il ne s'occupoit point de l'art des groupes, & disperloit les figures dans ses tableaux. On y voit, par exemple, un homme debout devant une cheminée, un autre assez loin de là qui fume sa pipe. Cela est bien loin des règles classiques de la composition, mais c'est la nature. Dans un sujet historique la nature inspire à l'art de rapprocher, de grouper les figures qui s'intéressent à ce sujet : dans des tableaux pris dans la vie commune, lorsqu'on ne suppose aucun sujet qui intéresse les figures qu'on y introduit, la nature permet à l'art de les disperser. Chacun s'occupe dans son coin, & c'est la représentation naïve de l'intérieur d'un ménage. Mais, dira-t-on, pourquoi choisir de semblables sujets, ou plutôt pourquoi faire des tableaux qui n'ont pas de sujet, & qui par conséquent n'intéressent personne ? La réponse est que s'ils plaisent, ils intéressent ; car le plaisir est un intérêt. Il faut seulement convenir de placer les différens genres dans des classes plus ou moins éminentes, en proportion de la force d'intérêt qu'ils excitent.

Un défaut plus réel qu'on lui reproche, c'est d'avoir quelquefois placé le point de vue si haut, que les appartemens en paroissent bizarres, & seroient même ridicules, s'il n'avoit su remplir par des détails les grands espaces qui seroient restés vuides.

Il n'a représenté que des sujets bas, & enchoisissant une laide nature, il l'enlaidissoit encore ; mais il fait oublier ce que ses sujets ont de rebutant, par l'esprit, la finesse, la vérité qu'il donne à ses figures grotesques. Il est mort à Amsterdam en 1685, âgé de soixante & quinze ans. Il eut un frère nommé Isaac, qui fut son élève, qui lui est fort inférieur en suivant la même manière, mais qui l'auroit peut-être surpassé s'il n'étoit pas mort fort jeune.

Adrien van Ostade a gravé plusieurs de ses compositions, & ses eaux-fortes sont recherchées.

Corn. Visscher a gravé d'après ce peintre une tabagie ; J. Visscher une fête de village : Suyderoef des paysans qui se divertissent au cabaret.

(147) Jean Both, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1610, doit être réuni dans un même article avec *André*, son frère, puisqu'ils furent inséparables, & qu'ils mirent toujours entr'eux tout en commun, jusques à leurs talens. Après avoir reçu les leçons d'Abraham Bloemaert, ils partirent ensemble, jeunes encore, pour l'Italie. Jean se livra uniquement au paysage, & prit Claude le Lorrain pour modèle; André se consacra à la figure, & suivit la manière de Bamboche. Les deux frères travailloient ensemble, & ne mettant pas moins d'accord dans leur peinture que dans leur conduite, on ne s'apperçoit pas que leurs tableaux soient de deux mains différentes. Jamais les figures d'André ne détruisent le paysage de Jean, & si elles exigeoient quelquefois des sacrifices de la part du paysagiste, celui-ci étoit toujours prêt à les faire. Ses ouvrages étoient recherchés malgré la juste réputation de Claude Lorrain. On y trouvoit une plus grande facilité, & ce don de la nature a une grace qui est toujours sûre de plaire. On admiroit l'esprit des figures, la fraîcheur & le piquant de la couleur, une belle entente de lumière, l'art qui la faisoit passer d'une manière étincellante à travers les forêts, enfin un beau fini qui ne sentoit pas la peine. Si l'on a quelquefois reproché à Jean Both le ton jaunâtre, on convient qu'il n'a pas mérité généralement ce reproche ; le surnom de Jean Both d'Italie qui lui a été donné semble l'affilier à la mère patrie des arts. Un accident funeste sépara pour toujours les deux frères. Se retirant un soir à Venise, André tomba dans un canal en 1650, & se noya. Jean ne put dès-lors supporter le séjour de l'Italie, il revint à Utrecht, & toujours poursuivi par la douleur, il eut bientôt la consolation de suivre son frère au tombeau. Quoiqu'André ait toujours peint les figures qui animent les paysages de Jean, il a peint séparément des tableaux de bambochades.

La plupart des estampes d'après les tableaux de Jean Both ont été gravées par lui-même, & sont fort estimées. Il a aussi gravé, d'après son frère, le marchand de lunettes. Vorlerman a gravé, d'après André, le savetier dans sa boutique.

(148) Les deux Teniers, de l'école Flamande. Comme le fils est le plus célèbre, c'est à son article que nous avons réservé ce que nous avions à dire du père.

David Teniers, qu'on a surnommé *le vieux*, pour le distinguer de son fils, naquit à Anvers en 1582, & fut élève de Rubens. Au sortir de cette école, il voyagea en Italie, & se lia d'amitié avec Elzheimer ; il goûta la manière de ce peintre, l'adopta & se consacra au petit. Il choisit ses sujets dans la vie commune, & les traita avec beaucoup d'esprit. Après avoir fait à Rome un séjour de dix ans, il revint dans sa ville natale, & y mourut en 1649, âgé de soixante & sept ans.

David Teniers, *le jeune*, fils du précédent, né à Anvers en 1610, fut d'abord élève de son père, & ensuite d'Adrien Brauwer. Il reçut aussi des leçons, ou du moins des conseils

Digitized by Google

ſeils de Rubens. Il parut, dans ſa jeuneſſe, que ſa gloire ſe borneroit à celle d'excellent imitateur ; il avoit l'art de transformer ſa manière dans celle de tous les maîtres, & cette adreſſe le fit appeller le ſinge de la peinture. Attaché à l'archiduc Léopold, qui le combla de bienfaits, il copia en petit tous les tableaux de la galerie de ce prince, & c'eſt d'après ces copies que cette collection a été gravée. Las de n'être que copiſte, il ſe propoſa de faire des originaux qui puſſent être pris pour des ouvrages des maîtres qu'il ſe propoſoit de contrefaire : c'eſt ce qu'on nomme des *paſtiches*. Non-ſeulement il imita des maîtres flamands, mais encore des Italiens. Il devenoit à ſon gré Baſſan, Tintoret & ſurtout Rubens. Dans ſes paſtiches faits dans le goût des deux premiers maîtres, on peut s'appercevoir que ſa couleur eſt plus griſe & moins fondue ; mais quand il imitoit Rubens, il en avoit la couleur, la touche & même l'élévation.

Il reconnut enfin qu'on peut étonner par l'adreſſe des imitations, mais que pour acquerir une gloire ſolide, il faut être ſoi-même. Dès lors, il ne ſe propoſa plus d'autre imitation que celle de la nature. Pour l'étudier avec plus de recueillement, il ſe retira dans un village, & ſe mêla aux habitans pour obſerver leurs danſes, leurs jeux, leur ivreſſe, leurs querelles ; & la peinture de leurs mœurs lui fournit une quantité innombrable de tableaux. Il vécut au milieu des villageois en obſervateur, mais il conſerva toujours la dignité des mœurs, & le village qu'il avoit choiſi pour retraite étoit fréquenté des grands & des étrangers qui venoient lui faire viſite. Il ne reſſembloit point à ces peintres flamands & hollandois qui ſe peignirent eux-mêmes en repréſentant des mœurs crapuleuſes.

Comme il ne connoiſſoit guere de campagne que celle qu'il habitoit, ſes payſages ne ſe diſtinguent point par la richeſſe de ſite : il n'ont pas le mérite de la variété, mais celui de la vérité. Quant à ſes figures, toutes priſes dans le bas peuple, ſont variées d'attitude, de caractère, d'âge, d'expreſſion. Il loit les grouppes avec art, & répandoit le jour & la lumière avec la plus grande intelligence. Sa touche eſt ſpirituelle, ſa couleur légère & argentine.

Ses ennemis diſoient que ſes tableaux ne dureroient pas, & que ſa couleur n'étoit qu'une ſorte de lavis à l'huile. Il eut quelque temps la maladreſſe de vouloir leur impoſer ſilence, & de repeindre ſes tableaux à pluſieurs repriſes. Alors il devenoit gris & perdoit le charme de la légéreté. Rubens l'avertit de ſon imprudence & Teniers reprit ſa premiere maniere, conſervant dans les ombres les tranſparens de l'impreſſion. Il peignoit d'abord tout d'une pâte, établiſſoit les différens tons à leur place, chargeoit enſuite les lumières, & terminoit par quelques touches qui tenoient lieu d'un grand travail.

Il a fait des tableaux où tout eſt clair & qui ſurprennent par l'effet. On cite de lui un tableau qui appartenoit au Comte de Vence, où le ciel étoit clair, où l'eau étoit claire, où la principale figure étoit un homme en chemiſe ; ce qui prouve que l'oppoſition des grands clairs & des grands bruns n'eſt pas néceſſaire pour détacher les objets. Un fond clair peut faire avancer un objet clair, quand on émouſſe le premier par des tons bleuâtres qui tiennent de l'air, & que l'on donne de la vigueur à l'autre par des tons chauds & dorés.

C'étoit ordinairement les ſoirs que Teniers peignoit des tableaux où toutes les parties étoient claires ; il les appeloit ſes *après ſouper*. Il a fait un ſi grand nombre d'ouvrages qu'il diſoit que pour les placer tous, il faudroit une galerie de deux lieues de long. On ſent bien que ce mot ne doit pas être pris à la lettre, mais pour une exagération badine. Il achevoit ordinairement un tableau dans une journée.

On peut regarder Teniers comme l'inventeur de ſon genre, parce qu'il a ſurpaſſé ceux qui l'avoient précédé. Il eſt mort à Bruxelles en 1690, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui même à l'eau-forte. Les eſtampes faites d'après lui ſont innombrables. La plus grande partie a été gravée par Lebas, ou ſous ſa direction. On diſtingue entre ces eſtampes les œuvres de miſéricorde.

David Teniers avoit un frère nommé ABRAHAM, dont la couleur étoit plus griſe & la touche moins légere. On confond quelquefois ſes tableaux avec ceux de David, malgré leur infériorité, parce qu'ils ſont du même genre.

(149) ALONSO CANO, dit *el Racionero*, de l'école Eſpagnole, iſſu d'une famille noble, naquit à Grenade en 1610. Il ſe diſtingua dans la peinture, la ſculpture & l'architecture. On dit qu'il réuniſſoit au génie de la compoſition, la beauté de la couleur & la correction du deſſin. Il mourut à Grenade en 1676, âgé de ſoixante & ſix ans.

(150) LES MIGNARD, de l'école Françoiſe, nés à Troies en Champagne, d'une famille originaire d'Angleterre, dont le véritable nom étoit *More*. Henri IV voyant ſept freres, tous portant les armes à ſon ſervice, & tous d'une belle figure, dit : « Ce ne ſont pas là des » Mores, mais des Mignards », & le nom de Mignard leur reſta. Le père de nos artiſtes étoit l'un de ces ſept frères. Il eut deux fils

& ne voulut attacher ni l'un ni l'autre à la profeſſion des armes : il deſtina l'aîné, nommé Nicolas, à la peinture, & le cadet, nommé Pierre, à la médecine. Mais il fut ſurpris de voir que, dès l'âge de onze ans, ce cadet, ſans avoir eu de maître, deſſinoit des portraits reſſemblans, & repréſenta l'année ſuivante toute la famille du médecin dont il prenoit des leçons ; il ne crut pas devoir réſiſter à des diſpoſitions ſi marquées, & conſentit que ſes deux fils ſuiviſſent la même carrière. Pierre acquit une réputation bien ſupérieure à celle de ſon aîné ; mais cet aîné fut lui-même un artiſte eſtimable, & nous ne devons pas garder ſur lui le ſilence dans un article où nous ſommes obligés de comprendre des artiſtes qui lui furent inférieurs.

Nicolas Mignard, né en 1668, reçut les premières leçons d'un peintre qui ſe trouvoit à Troies ; mais il alla bientôt à Fontainebleau étudier les ouvrages des peintres que François I avoit appellés de l'Italie en cette ville, & recevoir les leçons de ceux qui leur avoient ſuccédé. Il ne tarda pas à reconnoître que l'Italie étoit le vrai centre de l'art, que le foyer de leur lumière partoit de cette contrée, & que la France n'en recevoit encore que de foibles rayons ; il entreprit le voyage de Rome, & y paſſa deux années. De retour en France, il s'établit à Avignon, où il étoit rappellé par l'amour : il y épouſa celle dont il ne s'étoit ſéparé qu'avec peine, & le long ſéjour qu'il fit dans cette ville l'a fait ſurnommer *Mignard d'Avignon*. Il fut appellé à Paris à la recommandation du cardinal Mazarin, fit à la cour un grand nombre de portraits, & décora de ſes peintures le château des Tuileries. Il avoit dans l'imagination plus de fageſſe que de chaleur, & étoit plus propre à l'expreſſion des ſujets agréables qu'à celle des paſſions violentes. Ses inventions étoient ingénieuſes, ſon pinceau flatteur, ſes airs de tête capables de plaire, ſes attitudes gracieuſes, ſon deſſin correct. Il eſt mort à Paris en 1668, âgé de ſoixante ans.

Pierre Mignard, dit *le Romain*, né en 1670, ayant marqué ſon inclination pour la peinture, & obtenu de ſon père la permiſſion d'abandonner la médecine pour le pinceau, fut envoyé à Bourges, où un peintre nommé Boucher avoit alors de la réputation ; il paſſa enſuite dans l'école du Vouet. Cet artiſte lui offrit ſa fille, mais le jeune Mignard eut le bon eſprit de préférer à cet établiſſement avantageux la perfection de ſon art. Il ſentit qu'il ne pouvoit la trouver qu'en Italie, & ſe rendit à Rome, où il paſſa vingt-deux ans entiers.

Il y retrouva Dufreſnoy, compagnon de ſes études dans l'école du Vouet, & ſe lia pour toujours de la plus tendre amitié avec cet artiſte poëte, qui préféra la gloire de chanter l'art à celle de l'exercer. Mignard tenoit les crayons & les pinceaux : Dufreſnoy lui faiſoit remarquer les principes & les beautés des grands maîtres, & lui faiſoit connoître dans les ouvrages des poëtes de la Grèce, de l'ancienne Rome & de l'Italie moderne, les paſſages les plus capables d'échauffer l'imagination pittoreſque. Ces jeunes artiſtes vivoient en communauté d'études & de fortune, obligés de ſe contenter du plus étroit néceſſaire. Le talent peu commun que Mignard montra pour le genre du portrait, ne tarda pas à lui procurer plus d'aiſance. Il peignit tous les papes qui occupèrent le ſaint-ſiége pendant ſon ſéjour à Rome. Il ſe fit une réputation particulière pour peindre les vierges ; il leur donnoit de la grace, de la douceur, de la beauté, & les Italiens eux-mêmes les comparèrent à celles d'Annibal Carrache. On convient qu'il en a fait qui ne ſeroient pas indignes de ce maître. On les appella les *Mignardes*, & ce mot étoit alors un éloge : il a été conſervé par l'envie, mais dans le ſens de la déſaprobation.

Mignard ne négligeoit pas cependant les occaſions de ſe livrer à de plus grandes compoſitions. Il s'en offrit une qu'il eſpéra de pouvoir ſaiſir ; celle de peindre le tableau du maître-autel dans l'égliſe de Saint-Charles *de' Catenari*. Il fit ſon eſquiſſe qui repréſentoit Saint-Charles adminiſtrant la communion à des mourans. Cette eſquiſſe étoit un tableau terminé : tous les connoiſſeurs applaudirent, & cependant Mignard eut la douleur de ſe voir préférer Pierre de Cortone. Les talens, la réputation de ce rival purent le conſoler : il l'auroit été encore mieux, s'il avoit prévu la juſtice que la poſtérité a rendue à ſa compoſition : le tableau eſt perdu, ou du moins on ignore en quelles mains il eſt paſſé ; mais on admire l'eſtampe que F. de Poilly a gravée d'après ce bel ouvrage, qui eſt regardé comme le chef d'œuvre de Mignard. Il obtint d'autres entrepriſes capitales, entre leſquelles on parle des ouvrages dont il fut chargé pour l'égliſe de Saint-Charles aux quatre fontaines. On y admire, dans le tableau du maître-autel, le grand caractère d'une figure de Saint-Charles, ainſi qu'une annonciation peinte à freſque ſur le mur, que l'on prendroit, dit-on, pour l'ouvrage d'un habile élève d'Annibal Carrache.

Il fut rappellé en France par ordre du roi, & fit le portrait de ce Prince. Il a fait plus de cent-trente portraits de princes, de courtiſans, de perſonnes en place. On veut que l'intérêt & l'ambition l'aient détourné de l'hiſtoire pour le ramener ſi ſouvent à un genre inférieur : on oublie que c'eſt par ce genre qu'il a commencé à faire connoître ſon penchant vers la peinture, & que c'eſt à ce genre

Digitized by Google

qu'il semble avoir été destiné par la nature elle-même, qui ne lui avoit pas prodigué le génie de l'invention. Le caractère calme & patient de Mignard, devoit le porter vers des ouvrages qui n'exigent pas de grands frais d'imagination, & qui tirent leur mérite de l'imitation précise de la nature & de la beauté du pinceau.

Si dans les grandes compositions, Mignard n'étonne pas par la chaleur, la fougue, l'enthousiasme, il fait du moins estimer l'homme d'esprit, le peintre agréable, le dessinateur exact. Sa coupole du Val-de-Grace, ouvrage à fresque qui renferme plus de deux cens figures, a été célebrée d'abord avec excès, & enfuite traitée avec trop d'indifférence. Il paroît certain que cette grande machine étoit bien plus vigoureuse de couleur qu'elle ne l'est aujourd'hui, & que les pastels avec lesquels elle avoit été retouchée à sec, sont tombés en poussiere. Un amateur a fortement reproché à Mignard d'avoir employé ces retouches; elles sont cependant familieres aux peintres à fresque Italiens. Les ouvrages du même artiste à Saint-Cloud sont très-bien conservés & rendent témoignage à son talent. L'ordonnance en est riche, & en même temps agréable, les pensées nobles, les carnations brillantes, les couleurs d'une belle fonte de pinceau, le tout ensemble harmonieux : on ne peut s'empêcher de convenir, en voyant cette machine, que si Mignard ne fut pas un poëte inspiré, il fut du moins un très-habile peintre, & qu'il tient un rang distingué entre les meilleurs artistes dont l'école Françoise peut s'honorer.

Tant que Mignard fut soutenu par la protection de Louis XIV, la faveur des princes, l'empressement de la cour; tant qu'il eut pour amis & pour défenseurs Boileau, Racine, Molière, la Fontaine, Chapelle, & tout ce que la France avoit de plus illustre dans les lettres; tant qu'il fut à la tête des arts par la place de premier peintre du roi qui lui fut donnée après la mort de Lebrun, on crut ne le pouvoir assez louer; après sa mort, il fut poursuivi par la vengeance d'un corps qui avoit à se plaindre de lui : ce corps est l'Académie Royale de peinture nouvellement fondée lors de son retour en France, & à la tête de laquelle Lebrun tenoit despotiquement le sceptre des arts. Mignard refusa de flechir devant le despote; il se fit recevoir à l'Académie de S. Luc, relevée par l'éclat de tous les noms qui s'étoient distingués dans les arts, tandis que la nouvelle Académie étoit dégradée, à l'instant de sa naissance, par une foule d'artistes obscurs qu'on avoit été obligé d'y recevoir pour la compléter & lui donner la consistance d'un corps. Il eut pour lui tous ceux qui s'élèvent contre toute nouveauté, c'est-à-dire, le plus grand nombre : il fut applaudi par tous ceux que Lebrun humilioit; mais après sa mort, sa mémoire fut attaquée par tous ceux qui prenoient l'esprit du corps en entrant à l'Académie Royale : on affecta de le traiter avec dédain, & de louer des hommes qui lui étoient fort inférieurs, mais qui avoient l'avantage d'appartenir au corps privilégié. Il est bien peu d'hommes qui ne disent : *nul n'aura de talens hors nous & nos amis.* Cependant, s'il est dans l'école Françoise, depuis sa naissance jusqu'à ces derniers temps, une place honorable après celles de Poussin, Blanchard (*), le Brun, le Sueur, Bourdon, la Fosse & Jouvenet, on ne peut guère la refuser à Mignard. Mais il faut convenir aussi qu'il ne reprendra jamais le rang que son esprit, ses manières nobles, la faveur des grands, l'attachement de ses amis, son adresse, lui avoient procuré pendant sa vie.

Il faut observer que Mignard avoit près de cinquante ans quand il revint en France, & que la plupart des ouvrages d'après lesquels on affecte de le juger, sont des fruits de sa vieillesse; car il ne quitta les pinceaux qu'en cessant de vivre, & il ne termina sa carrière qu'en 1695, âgé de quatre-vingt-cinq ans. Quand il n'auroit fait que des portraits, il mériteroit un nom distingué dans les arts : mais il se produisit avec honneur dans toutes les parties de la peinture.

On a beaucoup gravé d'après Mignard : il suffira de citer ici le portrait de la marquise de Feuquière, sa fille, gravé par Daullé; & la communion administrée par St. Charles, par Poilly.

(151) JEAN GUILLAUME BAUER, de l'école Allemande. Il étoit de Strasbourg, & sa naissance est placée en l'année 1610, quoique M. Descamps, peut-être avec raison, le fasse naître en 1600. Il fut élève d'un peintre à Gouazze, adopta ce genre de peinture, & vit bientôt ses tableaux recherchés. La réputation dont il jouissoit lui inspira le desir de l'augmenter encore, en perfectionnant ses talens, & il fit le voyage d'Italie. Il s'arrêta à Rome, & suivant l'exemple des jeunes artistes étrangers qui regardoient leur séjour en cette ville comme un temps consacré au plaisir, il rélolut de ne voir personne, & de ne vivre qu'avec les artistes qui n'étoient plus. Il étudia les ruines antiques, il dessina & peignit les places de la Rome moderne. Il ne put cependant résister au plaisir de montrer un de ses tableaux qui représentoit un triom-

(*) On fait ici mention de Blanchard, parce qu'il fut coloriste; car d'ailleurs il n'est pas l'égal de Mignard.

Digitized by Google

phe, & dès-lors il perdit son heureuse obscurité. Le prince Giustiniani le rechercha; le duc Bracciano lui fit accepter un logement dans son palais; tous les amateurs des arts lui demanderent de ses ouvrages. Il représentoit des débris de l'ancienne Rome, des combats de terre & de mer, des marchés, des cavalcades; le désir de peindre des vues maritimes & des vaisseaux lui fit entreprendre le voyage de Naples; & dans ce royaume, les vues pittoresques de Tivoli & de Frescati lui fournirent de nouveaux trésors d'études: heureux s'il avoit pu donner plus de correction à ses figures un peu lourdes, mais pleines d'esprit & de feu.

Il peignoit le payſage & l'architecture avec une singuliere finesse, & il a porté, dit M. Descamps, la peinture à Gouazze aussi loin qu'il paroît possible, lui donnant tout le piquant de la peinture à l'huile. Admirable par la finesse du trait, par celle de la touche, il montre un génie abondant dans ses compositions, & varie avec esprit ses petites figures, qu'on ne distingue souvent qu'à la loupe: mais il est au-dessous du médiocre pour le dessin du nud: vrai dans ses couleurs locales, savant dans ses oppositions, il ne lui manquoit que d'être meilleur dessinateur.

Après avoir fait quelque séjour à Venise, il fut appellé à Vienne par l'empereur Ferdinand qui lui donna le titre de son peintre. Mais il jouit peu de temps des bienfaits de ce prince, & mourut en 1640 à l'âge de trente ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte d'une pointe très fine. Telles sont les métamorphoses d'Ovide qui forment un recueil, onze batailles pour l'histoire des guerres de Flandre par Strada, d'autres batailles, des vues de jardins, des comédies, &c. Le nombre de ses ouvrages, la réputation dont il jouissoit à Stratbourg avant de passer en Italie, son séjour à Rome, à Naples, à Venise, me persuadent que M. Descamps a eu raison de le faire naître en 1600, & que cet artiste a vécu quarante ans. Dix à douze ans de travail ne paroissent pas suffire pour tout ce qu'il a fait.

(152) Jean Van Bockhorst, surnommé *Langhen Jan*, fera placé dans l'école Allemande si l'on ne considère que le lieu de sa naissance, puisqu'il vit le jour à Munster en 1610; mais il est plus convenable de le classer dans l'école Flamande, puisque ce fut en Flandre qu'il apprit & qu'il exerça l'art de peindre. Son maître fut Jacques Jordaens, & l'élève, en peu d'années, devint lui-même un très bon maître. Ce peintre a porté toute sa vie l'habit ecclésiastique; on ignore l'année de sa mort. Ce que M. Descamps dit de cet artiste, donne une haute idée de son talent. » Il compoſoit, » dit-il, & deſſinoit bien. Ses têtes de femmes ſont gracieuſes; ſes têtes d'hommes ont » beaucoup de caractère; ſa manière de colorier tient ſouvent de Rubens, mais plus ſouvent encore elle approche de celle de Van-» Dyck: il fondoit ſes couleurs comme le » dernier. Ses tableaux ſont vigoureux, & » dans tous ſes ouvrages, on trouve une belle » harmonie & une belle entente de clair-obſcur. Les portraits qu'il a faits en grand nombre peuvent être comparés à ceux de Van-» Dyck ».

(153) Enrique de las Mamnas, de l'école Eſpagnole, naquit à Cadix en 1610, & ce fut dans cette ville qu'il étudia les principes de la peinture. Il doit le nom ſous lequel il eſt connu au genre qu'il adopta; il ne peignoit que des marines. On dit que ſes tableaux ſont eſtimés par la ſuavité de la couleur, la légereté & la finesse du pinceau, l'exactitude avec laquelle il a rendu les manœuvres des gens de mer, la vérité avec laquelle il a exprimé le mouvement des vagues, la limpidité, la tranſparence des eaux, les formes des différens bâtimens: mais on l'accuſe d'avoir eu peu de correction dans les figures, en avouant cependant qu'il donnoit aſſez de juſteſſe à leurs actions. Il paſſa en Italie, ſe fit eſtimer dans ce pays, ſi fécond en bons juges de l'art, & mourut à Rome en 1680, à l'âge de ſoixante & dix ans.

(154) Pietro Testa, de l'école Florentine, né à Lucques en 1611, ſeroit peu connu s'il n'avoit été que peintre; mais il s'eſt immortaliſé par ſes compoſitions pleines d'eſprit qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte. Quoiqu'il n'ait reçu dans ſa patrie que les premiers principes du deſſin, & qu'il ait été ſucceſſivement élève du Dominiquin, peintre Lombard, & de Pietre de Cortone que, malgré ſa naiſſance, on peut regarder comme un peintre Romain, il a conſervé cette vivacité de mouvement qui caractériſe les artiſtes modernes de la Toſcane & les anciens artiſtes de l'Etrurie. Sa manière lui eſt particulière; il ſemble n'avoir rien conſervé de ſes maîtres, n'avoir rien emprunté de ſes prédéceſſeurs, & n'avoir adopté même des anciens qu'une *grandioſité* qu'il s'eſt rendu propre. On diroit enfin qu'il a ſoumis à ſon caractère l'antique, les grands maîtres & la nature elle-même. Il a deſſiné les femmes avec une aimable molleſſe, & a donné aux enfans ces chairs potelées qui caractériſent leur âge, & que perſonne n'a mieux exprimé que notre artiſte & le célèbre François Flamand. Ses compoſitions capricieuſes preſque juſqu'à la bizarrerie, mais toujours ingénieuſes, & le plus ſouvent allégoriques, ont ordinairement le caractère de la ſatyre, & ſont toujours ani-

Digitized by Google

mées par la poésie. On dit qu'un de ses tableaux, qui se voit à Rome dans l'église de la république de Lucques, rend témoignage à son talent dans l'art de peindre & même de colorer. Cet artiste fut enlevé par accident à la fleur de son âge. Il dessinoit au bord du Tibre : un coup de vent emporta son chapeau dans le fleuve : il s'élança pour le retenir, tomba dans l'eau, & se noya en 1648, à l'âge de trente-sept ans.

(155) Alphonse du Fresnoy, de l'école Françoise, né à Paris en 1611, fut destiné à la médecine par son père qui étoit apothicaire. Il fit de très bonnes études ; il entendoit les auteurs Grecs, & savoit assez bien le latin pour imiter les poëtes de l'ancienne Rome, autant qu'il peuvent être imités par des hommes à qui leur langue est étrangère, qui ne peuvent l'apprendre que dans les livres & qui en ignoreront toujours un grand nombre de propriétés. Il s'appliqua aussi à la géométrie ; mais le goût de la peinture devint la plus vive de ses inclinations, & il s'y livra malgré la résistance de sa famille. Il fut quelque temps élève de Perrier & du Vouet, & partit à l'âge de vingt-un ans pour l'Italie. Comme il ne recevoit aucun secours de sa famille, dont il refusoit de suivre les vues, & qui d'ailleurs étoit mal partagée des dons de la fortune, il eut beaucoup de peine à y subsister. Il confacroit une partie de son temps à l'étude, & l'autre à peindre, pour vivre, des ruines & de l'architecture.

Il languissoit à Rome depuis deux ans, lorsque Mignard y arriva. Ils s'étoient connus dans l'école du Vouet, & réunis loin de leur patrie, ils se lierent bientôt par les nœuds d'une tendre & constante amitié. Ils logerent ensemble, & Mignard partageoit avec son ami l'aisance médiocre que lui procuroient ses talens & ses travaux. Mignard peignoit beaucoup & avec facilité : du Fresnoy peignoit peu & difficilement, mais il raisonnoit beaucoup sur l'art ; ses réflexions, ses lectures étoient utiles à son compagnon d'études, qui peut-être opéroit trop pour avoir le temps de beaucoup réfléchir. Du Fresnoy, de son côté, réfléchissoit trop pour acquérir l'habitude d'opérer. Examinoit-il les chefs-d'œuvre des anciens & des modernes ; il écrivoit ses observations : faisoit-il des tableaux ; c'étoit un nouveau sujet de réflexions qu'il écrivoit encore. Ses conversations donnerent une excellente théorie à Mignard, & Mignard ne put parvenir à lui donner de la pratique. Du Fresnoy a fait peu de tableaux ; on remarque qu'il cherchoit à imiter le dessin du Carrache & la couleur du Titien. On voit un morceau de lui dans l'église de Sainte Marguérite, fauxbourg Saint Antoine, derrière le maître-autel. Il représente la Sainte à qui le temple est consacré.

Il revint à Paris avant Mignard ; mais il reprit un logement chez Mignard dès que celui-ci eut été appellé & se fut fixé dans cette ville. Il est mort en 1665 âgé de cinquante-quatre ans.

Il n'a pas donné de preuves assez répétés de son talent en peinture pour s'être fait une grande réputation comme peintre : mais il est célèbre par son poëme latin de *arte graphicâ*, ouvrage recherché par les artistes & les amateurs de l'art, traduit en plusieurs langues & commenté par plusieurs artistes. Les préceptes en sont justes & sages, l'exécution un peu seche, le style un peu rude, un peu obscur. Il s'est proposé d'imiter Lucrece plutôt qu'Horace ; mais, dans sa poésie, il n'est pas peintre comme Lucrece ; il ne répare pas, comme le poëte latin, l'aridité des préceptes par le charme & la richesse des descriptions. Il paroît que, dans tous les genres, la nature lui avoit accordé la justesse du raisonnement, & lui avoit refusé la belle facilité de l'exécution.

(156) Guaspre Dughet, dit *Poussin*, eut pour père un Parisien établi à Rome & fut élève du Poussin, maître François. Cependant comme il est né à Rome (en 1613), comme c'est dans cette ville qu'il a appris & exercé son art, & qu'il a passé toute sa vie, on le compte entre les artistes de l'école Romaine. Le Poussin qui avoit épousé une sœur du Guaspre, lui donna des leçons de peinture, & ayant reconnu de bonne-heure les dispositions du jeune homme pour le paysage, lui conseilla de se consacrer tout entier à ce genre qui suffit à la gloire d'un artiste qui a le talent d'y exceller. Il convenoit d'ailleurs mieux que le genre de l'histoire au goût naturel du Guaspre pour la chasse & la campagne.

Ce peintre, pour mieux observer les beautés de la nature, loua quatre maisons à la fois dans des lieux également propres à ses études ; deux dans les endroits les plus élevés de Rome, une troisième à Tivoli, une autre encore à Frescati. Il eut d'abord quelque sécheresse dans sa manière ; mais quand il eut observé les ouvrages de Claude Lorrain, il se fit une manière vague & agréable. Ses sites sont beaux & bien dégradés ; son pinceau facile & ragoutant. Il donnoit la vie au paysage en y faisant sentir les effets des orages & du vent, & prêtoit ainsi le mouvement à la nature inanimée. Le Poussin a peint quelquefois les figures dans les tableaux de son beau-frère, qui cependant lui-même les traitoit assez bien pour un paysagiste. On dit qu'il lui arriva plus d'une fois de peindre un tableau en un jour : mais cette promptitude n'est pas une qualité qu'on doive con-

Digitized by Google

seiller aux artiſtes de chercher. Il mourut à Rome en 1675, âgé de ſoixante & deux ans.

On voit deux tableaux du Guaſpre au cabinet du roi. Ce peintre a gravé lui-même huit de ſes payſages. Vivarès a auſſi gravé d'après lui.

(157) Barthélemi-Etienne Murillo, de l'école Eſpagnole, né à Pilas, à quelques lieues de Séville, en 1613, d'une famille riche, fut élève de ſon oncle Jean del Caſtillo, qui réſidoit à Seville & qui ne peignoit que le genre. Ses tableaux repréſentoient des foires, des marchés. Murillo fut bientôt en état de ſatisfaire à ſes beſoins par ſon talent. Il eut occaſion d'envoyer aux Indes des tableaux de ſa main, & le bénéfice qu'il en tira lui fournit aſſez d'aiſance pour faire le voyage de Madrid. Ce fut en cette ville, dans les maiſons royales, qu'il étudia le Titien, Paul Véroneſe, Rubens & Van-Dyck: l'imitation de ces maîtres, & ſans doute les diſpoſitions de la nature le rendirent grand coloriſte. Il ne négligea pas non plus de deſſiner d'après les ſtatues antiques; mais cette étude, moins proportionnée à ſon penchant, ne fit pas de lui un deſſinateur correct. Il retourna dans ſon pays, riche des études qu'il avoit faites, & des conſeils que lui avoit donné Vélaſquez. C'eſt à Séville que ſont conſervés ſes principaux ouvrages: c'eſt dans l'égliſe des capucins de cette ville, qu'on voit le tableau qui repréſente Saint Thomas de Villeneuve diſtribuant ſes biens aux pauvres; ouvrage favori de l'auteur, & qu'on regarde comme ſon chef-œuvre. On voit auſſi de lui quelques tableaux dans le palais des rois d'Eſpagne, à Madrid. Son pinceau eſt frais & moëlleux, ſa couleur vraie & de la plus belle intelligence, ſes paſſages des plus heureux, ſa touche fière & hardie. Il mourut à Séville, en 1685, âgé de ſoixante & quinze ans.

S. F. Ravenet a gravé d'après Murillo, une Bohemienne portant ſon enfant ſur le dos; S. Carmona, la Vierge & l'Enfant-Jeſus; R. Collin, le portrait de ce peintre, fait par lui-même.

(158) Barthélomée Vander Helst, de l'école Hollandoiſe, eſt né à Harlem en 1613. On ne ſait pas quel fut ſon maître, mais on ſait qu'il n'a pas voyagé; il eſt vrai que c'eſt dans le genre du portrait qu'il s'eſt fait la grande réputation dont il jouit, & que ce genre qui porte ſur une imitation exacte de la nature, ne ſuppoſe pas, comme néceſſaire, l'étude de l'antiquité ni des grands maîtres de Rome ou de Florence. On raconte que Kneller, lui-même excellent peintre de portraits, ne ſe laſſoit pas pendant ſon ſéjour en Hollande, d'admirer un des tableaux de Vander Helſt qui ſont placés à l'hôtel-de-ville d'Amſterdam, M. Deſcamps dit que ce peintre n'a été ſurpaſſé que par Van-Dyck & même avec fort peu d'avantage pour le dernier. Un autre artiſte, juge ſévere quelquefois juſqu'à la rigueur, n'héſite point à placer Vander Helſt au deſſus de tous les autres peintres de portraits & de Van-Dyck lui-même. » J'ai vu, dit M. Falconet, les » deux grands tableaux de Vander Helſt placés » dans une des ſalles de l'hôtel-de-ville » d'Amſterdam, & je crois pouvoir dire ici » comment ils m'ont paru. Celui qui repréſente une aſſemblée des principaux bourgeois ou arquebuſiers qui s'entretiennent, boivent & mangent autour d'une table, eſt peut-être tout ce qu'il eſt permis à l'art de produire pour la parfaite imitation du naturel, mais rendu avec une intelligence ſi ſavante qu'on n'apperçoit aucune indice du preſtige qui ſouvent fait réuſſir plus d'un ouvrage inférieur à celui de Vander Helſt. Il y eſt pourtant, ce preſtige, mais ſoumis à la vérité qui lui commande & dans l'ordonnance générale & juſques dans les plus petits détails.

« Avant d'avoir vu *les ouvrages de Vander Helſt*, je l'entendois mettre au deſſus des Rembrandt, des Van-Dyck & d'autres de leur force; & j'avoue que j'avois beaucoup de peine à le croire: je l'ai vu, bien vu, & pluſieurs fois; j'avoue qu'en ſe dépouillant de tout préjugé, on le trouvera peut-être, à des égards, ſupérieur à ces grands maîtres, puiſqu'il eſt plus vrai. C'eſt par là qu'il eſt d'une hauteur au delà de laquelle on ne peut, je crois, faire que des ſuppoſitions chimériques: Le tableau eſt ſigné *Barthomæus Vander Helſt fecit Aº. 1648.*

» Neuf années auparavant, c'eſt-à-dire, en » 1639, le même peintre avoit fait un autre » tableau placé vis-à-vis, & qui repréſente le » bourgmeſtre Corneille-Jean Witſen à la tête » de ſa compagnie. C'eſt en général un beau » & ſuperbe ouvrage, où même on voit des » parties égales à tout ce qu'on peut faire en » ce genre: mais l'autre tableau mérite la préférence. J'ai vu par celui de 1639 que Vander » Helſt avoit alors, dans ſon *faire*, de cette » magie harmonieuſe des peintres que j'ai » nommés, & qu'il ne leur a pas été inférieur » dans cette partie; mais ſon goût pour la plus » exacte préciſion le conduiſit juſqu'au tableau » fait dix années après. C'eſt là qu'il n'a point » d'égaux, & que le preſtige de l'art eſt ſi » bien d'accord avec le naturel, qu'on fait » ſoi-même partie de cette aſſemblée, qu'on » parle avec plus ou moins de confiance, & » qu'on ne diroit pas à l'un ce qu'on adreſſe à » l'autre ».

Il ne faut pas croire que, pour parvenir à cette extrême vérité, le peintre ait employé

Digitized by Google

un pinceau froid & léché : il peignoit d'une grande manière. Ses draperies sont larges, ses figures bien dessinées : il imitoit jusqu'à la plus grande illusion les vases d'or & d'argent & tous les accessoires. On ne sait pas l'année de sa mort ; il parvint à un âge avancé, se maria fort tard & eut un fils qui devint lui-même un bon peintre de portraits. Il avoit fixé sa résidence à Amsterdam.

(159) Otho Marcellis, de l'école Hollandoise, né en 1613, n'est célèbre que par l'imitation des plus petits objets de la nature ; mais l'insecte qu'on foule aux pieds devient précieux quand il est bien imité par l'art. Marcellis, & les artistes qui ont suivi ses traces, prouvent qu'il n'est aucun genre qui ne puisse mériter de la gloire quand on le cultive avec de grands succès. Les plantes, les reptiles, les insectes furent les seuls objets de ses études ; il nourrissoit chez lui de ces animaux pour les mieux observer : il ne laissoit rien échapper de ce qui, dans la nature, n'échappe point à la vue, & il vit ses travaux recherchés & généreusement recompensés à Paris, à Rome, à Florence, à Amsterdam. Il fut quelque temps attaché à la reine mère de Louis XIII, qui lui donnoit la table, le logement, & un louis, qui en vaudroit trois à présent, pour quatre heures de travail. Il mourut à Amsterdam en 1673, âgé de soixante & dix ans.

(160) Gerard Douw, de l'école Hollandoise, naquit à Leyde en 1613 ; il étoit fils d'un vitrier. Après avoir reçu pour le dessin les leçons d'un graveur, & pour la peinture celles d'un peintre sur verre, il entra dans l'école de Rembrandt ; & trois années d'études sous ce maître lui suffirent pour parvenir au degré de perfection qui l'a rendu célèbre. Il profita des leçons de Rembrandt sur la couleur & le clair-obscur ; mais il ne goûta pas la manière heurtée de ce maître, & préféra celle qu'avoit eue cet artiste, lorsqu'il avoit donné à ses ouvrages le plus grand fini. L'idée d'un fini précieux & recherché ne pouvoit se détacher dans l'esprit de Gérard Douw de celle de la perfection ; il suivit toujours cette idée dans ses ouvrages, & l'on peut croire qu'il seroit resté dans l'obscurité, s'il avoit cherché une manière facile & expéditive ; tant il est vrai qu'il y a peu de lois générales pour la manœuvre de l'art, & que l'artiste qui veut parvenir à la gloire, doit étudier son penchant, & le suivre. La manière strapassée du Tintoret, & toutes les manières intermédiaires jusqu'à l'extrême patience de Gérard Douw, peuvent conduire l'artiste à la réputation, s'il en fait un bon usage. Ce que nous disons ici de la manœuvre, nous pouvons le dire des genres depuis celui qui se propose la représentation de la beauté idéale dans la nature humaine, jusqu'à celui qui se borne à celle d'un papillon.

Gérard Douw, qui ne peignoit qu'en petit, & dont les tableaux avoient rarement plus d'un pied de hauteur, employoit quelquefois cinq jours à faire une main ; il avoua lui-même à Sandrart qu'un manche à balai lui avoit couté trois jours de travail. Pour que la propreté qu'il cherchoit dans ses ouvrages ne fût altérée par aucun accident, il avoit soin de les renfermer au moment où il les quittoit, & avant de les reprendre quand il retournoit à son cabinet, il restoit quelques temps immobile jusqu'à ce que la poussière la plus subtile qu'il avoit excitée par son mouvement pût être tombée. C'étoit alors qu'il retiroit d'une boëte, avec précaution, son tableau, ses pinceaux, sa palette. Aucun ouvrier n'auroit pu lui faire des pinceaux assez parfaits ; il les faisoit lui-même ; aucun élève, aucun domestique n'auroit pu broyer ses couleurs assez fines ; il étoit son propre broyeur. Il faisoit tout d'après nature : & pour suivre les contours des objets, & rendre leurs proportions avec plus d'exactitude, il les regardoit à travers un treillage de soie composé d'un certain nombre de carreaux & le même nombre de carreaux étoit tracé sur la toile. Par ce moyen, il plaçoit ce qu'il voyoit dans le carreau du treillage sur le carreau correspondant de sa toile ; ainsi il dessinoit aux carreaux d'après nature ; moyen qu'on employe ordinairement pour réduire, avec la plus grande précision, des tableaux ou des dessins. Il se servoit aussi d'un miroir concave qui lui représentoit l'objet plus petit que la nature.

Il fit d'abord le portrait en petit ; mais son extrême lenteur impatientoit les modèles. Lui-même se lassa d'avoir deux objets à se proposer ; celui de faire ressembler, & celui de bien peindre ; l'un le distrayoit de l'autre ; il se confacra donc à représenter des objets de la vie commune. « Cet artiste, dit M. Descamps, est un des peintres hollandois qui » ait le plus fini ses tableaux. Tout y est précieux, flou & colorié suivant les tons de la » nature. Sa couleur n'est point tourmentée » par le travail ; rien n'y est fatigué. Une » touche fraîche & pleine d'art, y voile le » soin le plus pénible. Ses tableaux conservent autant de vigueur de loin que de près ». On sent bien, d'après ce que nous avons dit de sa manière d'opérer, qu'il ne faut pas y chercher la chaleur.

On sait que Gérard Douw a cessé de vivre dans la même ville où il avoit pris naissance ; mais on ignore l'année de sa mort. Il vivoit encore en 1662.

On voit au cabinet du roi trois tableaux de ce maître, & cinq au palais-royal. Tous le

monde connoît la fameuſe devideuſe, mère de Gérard Douw, gravée par Wille.

(161) MATHIAS PRETI, dit *le Calabreſe*, né d'une famille noble à Taverne, dans la Calabre, au royaume de Naples, en 1613, reçut les premières leçons de ſon frère, qui étoit directeur de l'académie de Saint Luc, à Rome; & ſe mit enſuite, à Bologne, ſous la conduite du Guerchin. Après avoir paſſé quinze ans dans cette école, il alla étudier à Veniſe les ouvrages du Titien, du Tintoret, de Paul Véroneſe, & à Parme ceux du Correge. Avide de connoître tout ce qui avoit de la réputation, il fit le voyage de Paris pour voir les tableaux du Vouet, & ayant admiré la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, il voulut en connoître l'auteur & alla lui faire une viſite à Anvers. Ce grand maître lui fit préſent d'un tableau repréſentant Hérodiade qui tient la tête de Saint Jean. Le Calabreſe parcourut enſuite l'Allemagne, cherchant d'habiles artiſtes & n'en trouvant que fort peu.

Il réuſſit principalement dans les grands ouvrages à freſque. L'habitude de peindre en ce genre lui donna celle de colorer vigoureuſement à l'huile, mais de tenir les ombres trop noires; pratique qu'il pouvoit avoir conſervée du Guerchin. D'ailleurs on remarque de grandes beautés dans ſes ouvrages; une manière fière, de belles têtes & de belles mains bien deſſinées, un grand caractère, de la majeſté dans l'invention, de la richeſſe dans les détails, de la variété dans l'ordonnance. Il aimoit à choiſir des ſujets ſombres, comme ſon coloris. Le ton de ſes tableaux eſt ſouvent bleuâtre. Il mourut à Malthe en 1699, âgé de quatre-vingt-ſix ans. Il étoit commandeur de Syracuſe, & jouiſſoit d'une aiſance qui lui permettoit de ſoutenir avec dignité la nobleſſe de ſon art & celle de ſa naiſſance.

Capana & Beauvarlet ont gravé chacun un tableau de ce peintre, de la galerie de Dreſde: le premier repréſente Saint Pierre délivré de priſon; le ſecond, l'incrédulité de Saint-Thomas.

(162) PIERRE DE LAAR, dit *Bamboche*, de l'école Hollandoiſe, naquit vers 1613 dans la petite ville de Naarden. On ſait qu'il témoigna de bonne heure ſon inclination pour la peinture, & que ſes parens, qui vivoient dans l'aiſance, lui permirent de ſuivre ſon goût; mais on ignore quels furent ſes maîtres. Il étoit encore jeune, quand il fit le voyage de Rome, où il ſe fit aſſez de réputation pour vendre ſes ouvrages fort cher. Il y fut lié avec le Pouſſin, Claude Lorrain & Sandrart. Sa perſonne étoit très difforme; ſes mœurs & ſon eſprit très aimables. Le vice de ſa conformation le fit appeller par les Italiens *Bamboccio* & *Bamboche* par les François.

Il repréſentoit ordinairement des chaſſes, des attaques de voleurs, des fêtes publiques, des divertiſſemens champêtres. On aſſure que c'eſt de ſon ſurnom, que les tableaux qui repréſentent des actions de la vie privée ont été nommés *bambochades*. Son deſſin étoit ſpirituel, ſa couleur vigoureuſe & vraie, ſon génie fertile, ſes compoſitions variées; ſa mémoire ſi heureuſe qu'il pouvoit repréſenter fidelement ce qu'il n'avoit vu qu'une fois. On aſſure que le plus ſouvent il peignoit les vues de mémoire. Il exprimoit avec une facilité très rare les vapeurs plus ou moins épaiſſes dont l'air eſt plus ou moins chargé ſuivant les différentes heures du jour, ou les différentes variations de l'atmoſphère. Ses compoſitions étoient ordinairement enrichies d'un grand nombre de figures d'hommes & d'animaux, ornées d'architecture, animées par des vues maritimes. Il ne ſe mettoit jamais à l'ouvrage qu'après avoir monté, en quelque ſorte, ſon eſprit au ton dont il avoit beſoin, en jouant de quelqu'inſtrument.

Après ſeize ans de ſéjour à Rome, il ſe rendit aux vives ſollicitations de ſa famille & revint dans ſa patrie. Non ſeulement on s'empreſſa d'acheter les ouvrages qu'il y fit, mais on fit venir, en plus grand nombre qu'il fut poſſible, de ceux qu'il avoit faits en Italie. On a prétendu qu'il étoit mort de chagrin de ſe voir préférer Wouwermans qui donnoit ſes tableaux à plus bas prix. Ce fait rapporté par Houbraken a été copié depuis par le plus grand nombre des auteurs qui ont écrit la vie de ce peintre: mais, comme le remarque M. Deſcamps, Houbraken n'a fait que ſuivre, en cette occaſion, Florent le Comte, écrivain peu exact pour ce qui regarde les peintres Flamans. Weyermans, auteur plus digne de foi, rapporte que le Bamboche, à qui ſa conformation n'avoit jamais laiſſé qu'une ſanté délicate, ſentit vers l'âge de ſoixante ans, augmenter ſes infirmités; qu'alors cet homme dont le vif enjouement avoit fait le charme des ſociétés, tomba dans une noire mélancolie, & devint inſupportable à lui-même & aux autres, & que cet état le conduiſit au tombeau en 1673 ou 1674.

Le roi poſſède trois tableaux de Bamboche, dont deux ſur toile; on en voit le même nombre au palais-royal.

Corn. Wiſſcher a gravé, d'après ce peintre, un maréchal ferrant, des voleurs de nuit éclairés par la lune, un payſan & une payſanne gardant des vaches & des chèvres, un four à briques. Bamboche a gravé lui-même à l'eau-forte quelques unes de ſes compoſitions.

(163) JACQUES VAN ARTOIS, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1613. On ne connoît

connoît pas ſes maîtres ; peut-être n'en eut-il pas d'autre que la nature : ſans ceſſe il l'étudioit dans la campagne, il ne négligeoit rien de ce qui pouvoit enrichir ſes tableaux, & devint bientôt, en grand & en petit, l'un des meilleurs payſagiſtes de la Flandre. Il étoit intimement lié avec Teniers, qui faiſoit quelquefois ou retouchoit du moins, dans les ouvrages de Van Artois, les figures & les animaux.

Ses payſages ſont peints d'une grande manière, tous les objets y ſont diſtribués avec art, les devans ſont ordinairement enrichis de belles plantes, ſes arbres ſont d'un beau choix & ont du mouvement, ſa touche eſt ſpirituelle dans le feuillé, ſes ciels ſont légers; mais ſes plans ont peu d'étendue. Il gagna beaucoup, mais il fit de grandes dépenſes; bien venu des grands, il voulut imiter leur faſte, & mourut pauvre, on ne ſait en quelle année.

(164) Bonaventure Peters, de l'école Flamande, né à Anvers en 1614, unit le talent de la poeſie à celui de la peinture. Il n'aimoit que les ſujets qui inſpirent la terreur; des vaiſſeaux frappés de la foudre, ou ſe brûlant contre les écueils; des bâtimens en feu ſautant en l'air; des mers agitées par la tempête & ſe confondant avec le ciel. Ses tableaux en ce genre ſont précieux. Ils ſont bien peints & d'un beau fini. Ce peintre mourut à Anvers en 1652, âgé de trente-huit ans. Il eut un frère nommé Jean Peters, né en 1625, qui peignoit dans le même genre, & dont les tableaux ſont d'une vérité qui fait preſque frémir. Ses figures ſont bien deſſinées, ſa touche eſt fine, ſa couleur d'un belle intelligence. On ignore l'année de ſa mort.

(165) Bertholet Flemael, né à Liége en 1614, peut être compris dans l'école Allemande, puiſque l'évêché de Liége fait partie du cercle de Weſtphalie. Ses parens, qui étoient fort pauvres, le deſtinèrent à la profeſſion de muſicien : il fit des progrès dans cet art, & donna enſuite la préférence à celui de la peinture; un peintre médiocre lui donna des leçons, il en alla chercher de plus ſavantes en Italie. La grandeur de ſa manière ne tarda point à lui faire une réputation. Il fut appellé par le grand duc de Florence & reſta quelque temps attaché au ſervice de ce prince.

En quittant la Toſcane il vint à Paris où il peignit la coupole des Carmes Déchauſſés, & une adoration des rois dans la ſacriſtie des Grands-Auguſtins. Il n'avoit que trente quatre ans lorſqu'il retourna dans ſon pays après neuf ans d'abſence : rappellé à Paris en 1670, il vint y placer dans la chambre de l'audience du roi, aux Tuileries, un plafond qu'il avoit fait à Liége & qui repréſente la religion. L'honneur qu'on lui accorda de le nommer profeſſeur de l'académie royale de peinture ne put le retenir en cette ville. Il s'empreſſa de retourner à Liége, où il mourut de mélancolie en 1675 âgé de ſoixante & un ans. Il avoit une belle couleur, une grande fonte de pinceau, un deſſin tenant des bonnes écoles d'Italie, & une profonde connoiſſance du coſtume. Il étoit en même temps peintre & architecte. L'égliſe des Dominicains de Liége & celle des Chartreux ſont bâties ſur ſes deſſins.

Natalis a gravé, d'après ce peintre, Saint Bruno en prieres.

(166) Salvator Rosa, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1615. Elève d'un peintre médiocre, & réduit, pour vivre, à expoſer ſes tableaux en vente ſur la place, il fut encouragé par Lanfranc qui lui en acheta quelques uns. Il ſe mit enſuite ſous la conduite de Joſeph Ribera qui le conduiſit à Rome, d'où il fut mené à Florence par le prince Jean-Charles de Médicis; il y reſta neuf ans, ſe rendant auſſi agréable aux Florentins par ſes talens poétiques, & par l'art avec lequel il jouoit dans les comédies qu'il avoit compoſées lui-même, que par ſes ouvrages en peinture. Il revint enſuite à Rome & y paſſa le reſte de ſa vie, qu'il termina en 1673 à l'âge de cinquante-huit ans. Il vivoit depuis longtemps dans le commerce le plus intime avec ſa ſervante dont il aimoit la figure, mais dont il eſtimoit peu le caractère & les mœurs. Son confeſſeur le voyant approcher de ſa fin, lui fit un devoir de réparer les erreurs de ſa vie en épouſant cette fille; le malade réſiſtoit. » Vous l'épouſerez, lui dit le confeſſeur, ſi vous voulez » aller en paradis ». Il faut donc en paſſer par » là, repartit le moribond, s'il faut avoir des » cornes pour aller en paradis ». *Se andar non ſi puo in paradiſo ſenza eſſer cornuto, converri farlo.*

Il tient un rang très diſtingué entre les meilleurs payſagiſtes de l'Italie. Son feuillé eſt léger & ſpirituel, ſon pinceau libre & plein de feu, ſes figures ſveltes & d'un ſingulier caractère. Il repréſentoit avec ſuccès des marines, des chaſſes, & il excelloit ſurtout à peindre des ſolitudes ſauvages, le ſilence des eaux ſtagnantes, l'horreur des roches eſcarpées. Mais il ſe piquoit d'être un grand peintre d'hiſtoire & n'héſitoit pas à ſe comparer, à ſe préférer aux plus illuſtres artiſtes en ce genre. Un jour qu'il venoit de terminer un tableau dont les figures étoient grandes comme nature, il ne put s'empêcher de dire à ſon ami Paſſari : » Que Michel-Ange vienne » à préſent; qu'il deſſine, s'il le peut, le nud » mieux que je n'ai fait ». Il ſouffroit quand il entendoit célébrer ſon talent dans le pay-

fage ; il vouloit qu'on fondât ſa gloire ſur ſes tableaux hiſtoriques. Ses ouvrages en ce genre ont un merite qui lui eſt propre & qu'ils doivent à la force de ſes conceptions bizarres & capricieuſes. C'eſt un barbare, mais qui étonne, qui effraye par ſa fierté ſublime. Quelque choſe d'agreſte domine dans toutes les parties de ſes ouvrages ; ſes rochers, ſes arbres, ſes ciels, ſes figures & même ſon exécution, ont quelque choſe de rude & de ſauvage. Il ne s'étoit pas donné la peine d'étudier l'antique ni les grands maîtres qui n'étoient pas aſſez grands à ſes yeux pour mériter de lui ſervir d'exemples. Il daignoit même peu conſulter la nature : il avoit ſeulement un grand miroir devant lequel il ſe plaçoit dans l'attitude qu'il vouloit repréſenter, & ne prenoit pas d'autres modèles. Pour donner de la ſveltesſe à ſes figures, il les faiſoit giganteſques, & il y mettoit plus d'eſprit que de correction. Il ſe piquoit d'une extrême preſteſſe, & quand il avoit commencé & fini en un jour un tableau d'une moyenne grandeur, il étoit plus content de lui-même que s'il eût fait un ouvrage bien réfléchi & bien étudié. Sa conduite n'étoit pas moins capricieuſe que ſes ouvrages de peinture.

Salvator Roſa eſt de tous les artiſtes Italiens celui qui s'eſt le plus diſtingué par ſes poeſies. Il eſt ſurtout connu par ſes ſatyres. Son eſprit cauſtique le rendoit propre à ce genre, mais lui attira auſſi quelques chagrins, & le fit exclure de l'académie de Rome : injuſtice qui n'auroit été humiliante que pour ſes auteurs, s'il n'avoit pas eu la foibleſſe d'y être ſenſible.

Le roi a deux tableaux de ce maître ; l'un repréſente une bataille & l'autre la Pythoniſſe. Il a beaucoup gravé à l'eau forte. Strange a gravé d'après lui une très belle eſtampe repréſentant Bélifaire.

(167) Gabriel Metzu, de l'école Hollandoiſe, né à Leyde en 1615, eut ſurtout pour maîtres les ouvrages de Terburg & de Gérard Douw. Il avoit de la nobleſſe dans le choix de ſes figures & un aſſez bon goût de deſſin ; ſes attitudes ne ſont ni froides ni gênées, ſes phyſionomies ſont gracieuſes : il ſemble avoir cherché Van-Dyck dans la couleur, ainſi que dans le deſſin des têtes & des mains. Quoique ſes tableaux ſoient précieux comme ceux de Gérard Douw, ſa touche eſt plus libre & plus large, ſa couleur n'eſt jamais tourmentée. Il n'avoit pas beſoin d'oppoſer les couleurs entre elles, pour détacher les objets, la différence des nuances, celle des ſubſtances, celle de leurs plans lui ſuffiſoit pour detacher un objet d'une certaine couleur ſur un autre d'une couleur ſemblable : pratique remplie d'art, dont le ſuccès réſulte de la juſteſſe des dégradations, & de l'étude des différentes épaiſſeurs de l'air ſuivant les diſtances differentes. Ses tableaux ſont rares en France, & ils y ſont juſtement recherchés : on n'en trouve qu'un ſeul dans la collection du roi ; il repréſente une femme qui tient un verre, & un homme qui la ſalue. Tout ce qu'on ſait de ce peintre, c'eſt qu'il fixa de bonne-heure ſa réſidence à Amſterdam, & qu'il s'y fit aimer par ſes qualités ſociales. Il ſouffrit l'opération de la pierre en 1658 à l'âge de quarante-trois ans ; on ignore s'il y ſurvécut.

J. G. Wille a gravé, d'après ce maître, la tricoteuſe Hollandoiſe, & l'obſervateur diſtrait.

(168) David Ryckaert, de l'école Flamande, né à Anvers en 1615, eut pour maître ſon père qui étoit un habile peintre de payſages. Ce fut auſſi par le payſage que David commença ſa réputation, mais il ſe propoſa dans la ſuite pour modèles les ouvrages de Brauwer & de Van Oſtade ; ce qui ne l'empêcha pas de traiter quelquefois des ſujets plus élevés que ceux qui étoient familiers à ces peintres. Il n'a pas voyagé, mais pour s'animer par de beaux exemples, il employa une partie de ſa fortune à raſſembler autour de lui des tableaux d'habiles maîtres. Il eſt ordinaire que la couleur des peintres s'affoibliſſe à meſure qu'ils avancent en âge : on obſerve le contraire en David Rickaert : ſes premiers tableaux ſont un peu gris ; ceux d'un temps poſtérieur ſont d'une couleur très chaude. Il donnoit à ſes peintures peu d'épaiſſeur de couleur, & laiſſoit paroître preſque par tout le panneau ou la toile. On remarque beaucoup d'art & de préciſion dans ſes têtes, beaucoup de ſoin dans ſes draperies qui ſont toujours faites d'après nature, & une grande négligence dans ſes mains, qui ſont toujours faites de pratique. Il terminoit ſon travail par des touches de la plus grande légereté, & caractériſoit par ces touches, frappées à propos & avec la plus grande intelligence, des acceſſoires qu'il ne faiſoit preſque qu'indiquer. Après n'avoir traité que des ſujets rians, il ſe mit, dans un âge aſſez avancé, à ne peindre que des ſcènes de diableries, de ſorcilèges : la ſingularité de ces derniers tableaux ne les fait pas moins rechercher que ſes premières productions. On ignore l'année de ſa mort. Ses bons tableaux ſont rares.

(169) Benedetto Castiglione, dit le *Benedette*, de l'école Génoiſe, né à Gênes en 1616, s'appliqua d'abord aux belles-lettres, & ſe livra enſuite à la peinture. Après avoir reçu les premières leçons de l'art d'un peintre obſcur, il fut élève de *Jean André de Ferrari*, Génois qui joignoit à l'eſprit de la compoſition

Digitized by Google

un coloris vague & brillant. Il avoit déjà fait de grands progrès ſous ce maître, lorſqu'il ſe mit ſous la conduite de Van-Dyck qui paſſa quelque temps à Gênes. Perfectionné par les conſeils de ce grand artiſte, mais incapable de ſe ſatisfaire tant qu'il lui reſtoit quelque choſe à apprendre, il viſita Rome, Florence, Parme & Veniſe, étudiant par-tout & laiſſant par-tout quelques uns de ſes ouvrages, ſans pouvoir s'enrichir. Il fut enfin accueilli du duc de Mantoue, qui ſe l'attacha par une penſion conſidérable & un logement dans ſon palais. Il y eſt mort, rongé de goute & accablé d'infirmités, en 1670, à l'âge de cinquante-quatre ans.

Le Benedette peignoit l'hiſtoire, le portrait & le payſage. Dans tous les genres, il a de beaux effets de clair-obſcur, une touche vive & ſpirituelle, une couleur vigoureuſe. Dans l'hiſtoire, il ne paroît pas s'être occupé à rechercher cette beauté ideale, qui étoit le premier objet de l'art chez les anciens, & de laquelle ont approché les grands maîtres de l'école Romaine. Il n'a pas même atteint à cette élégance des formes, à cette pureté du contour, à cette nobleſſe de caractère que les juges rigoureux font entrer dans l'eſſence de la peinture hiſtorique. Le genre dans lequel il a plus particulièrement réuſſi, & ſur lequel il a fondé ſa réputation, conſiſte dans la repréſentation de bergeries, de ſcènes ruſtiques, de marches, de caravanes. Il eſt ſûr de réunir les ſuffrages dans ces ſujets animés par l'eſprit de ſa touche, brillans du charme de ſa couleur, réveillés par les heureux caprices de ſes coëffures & de ſes ajuſtemens, rendus intéreſſans par la manière pittoreſque dont il traitoit les animaux, piquans enfin par le caractère ſingulier des têtes.

On voit au cabinet du roi, trois tableaux de ce maître; l'un, ſujet hiſtorique, repréſente les vendeurs chaſſés du temple; les deux autres ſont des payſages. Un portrait de femme avec une coëffure bizarre ſe trouve dans la collection du Palais-Royal.

On a gravé pluſieurs tableaux du Bénédette: mais il n'y a pas, d'après lui, d'eſtampes auſſi intéreſſantes, que celles qu'il a gravées lui-même à l'eau-forte, & qui ſont en grand nombre. On peut s'en procurer aſſez facilement, & leur mérite n'a pas beſoin d'être ſoutenu par la rareté.

(170) SÉBASTIEN BOURDON, de l'école Françoiſe, naquit à Montpellier en 1616. Son père, qui étoit peintre ſur verre, lui donna dès ſa première enfance, quelques principes du deſſin. Un de ſes oncles l'amena à Paris à l'âge de ſept ans. On le plaça ſur une voiture chargée de ballots: l'enfant s'y endormit, un des ballots roula, & l'entraîna dans ſa chûte ſans le réveiller. L'endroit étoit déſert, perſonne ne s'apperçut de l'accident, & la voiture continua ſa route. Heureuſement un courier avertit les conducteurs qu'il avoit vu, à côté de ſon chemin, un paquet & un enfant qui devoient appartenir à la voiture; on courut à l'endroit indiqué, & l'on trouva le jeune Sébaſtien encore plongé dans un profond ſommeil.

Il fut placé à Paris chez un peintre très médiocre & ne laiſſa pas que d'y développer les heureuſes diſpoſitions qu'il avoit reçues de la nature. Dès l'âge de quatorze ans, il quitta cette ville, ſe rendit à Bordeaux & peignit dans un château voiſin un plafond à freſque qui fut admiré. Cependant il ne trouva d'occupation ni à Bordeaux, ni à Toulouſe, & la miſere l'obligea de s'engager. Il obtint bientôt après le congé de ſon capitaine, étonné des talens de ſon ſoldat, & toujours manquant de tout, il alla à Rome où il trouva peu de reſſources. Il fut obligé de ſe mettre aux gages d'un marchand de tableaux qui le payoit mal & le faiſoit beaucoup travailler: la facilité du Bourdon étoit égale à l'avidité du marchand. Il avoit un talent fort utile dans la circonſtance où il ſe trouvoit; celui d'avoir une mémoire aſſez heureuſe, une aſſez grande flexibilité de manière, pour faire des tableaux de tous les maîtres dont il avoit vu des ouvrages.

Admis dans l'atelier de Claude Lorrain, il vit ce peintre célèbre travaillant à un tableau qui l'occupoit depuis quinze jours, & qui bien que fort avancé, devoit l'occuper encore le même temps. Bourdon regarde attentivement, ſort, achete une toile de même grandeur, & la ſemaine ſuivante, un jour de fête, fait expoſer le tableau en place publique. On s'aſſemble, on admire, on ſe récrie ſur la beauté de l'ouvrage, on aſſure, comme il eſt ordinaire quand il s'agit d'un artiſte chéri, que le Lorrain n'a rien fait encore de ſi parfait. On court le complimenter; il nie qu'il ait rien expoſé: cependant on entre dans ſon cabinet, & l'on eſt ſurpris de voir ſur le chevalet le même tableau qu'on vient d'admirer ſur la place. Le fait s'éclaircit enfin, & le Lorrain ne pardonna qu'avec peine au Bourdon cette ſupercherie. Le talent que ce dernier avoit de contrefaire André Sacchi, Michel-Ange des Batailles, & le Bamboche, lui procura une ſubſiſtance honnête. Mais il étoit né dans la religion Calviniſte qu'il profeſſa toute ſa vie; un peintre François menaça de le dénoncer à l'inquiſition, & le Bourdon fut obligé de quitter Rome après trois ans de ſéjour. Le dénonciateur étoit un homme ſans talent: ſa lâcheté ſeule a conſervé le ſouvenir de ſon nom.

De retour à Paris, Bourdon ſe fit une grande réputation par ſon tableau de Notre-Dame

qui représente le crucifiement de Saint Pierre : il le soutint par son martyre de Saint André qui est placé dans la Cathédrale de Chartres. Il fut chargé de six grands tableaux pour la paroisse de Saint Gervais : mais s'étant permis, dans un cafe, quelques plaisanteries sur le Saint dont il devoit représenter l'histoire, on lui ôta cette entreprise, & il eut seulement la permission de finir le tableau qu'il avoit commencé.

On eût dit, en voyant ces ouvrages, que la nature l'avoit uniquement destiné au grand, & sa gloire seroit encore plus brillante s'il avoit eu la sagesse de s'y fixer : mais son esprit variable le rappelloit aux genres vers lesquels la nécessité l'avoit contraint à Rome de s'abbaisser, & l'on vit l'artiste qui décoroit avec tant d'applaudissemens les temples, humilier son pinceau en le consacrant à des bambochades. Ces ouvrages, faits promptement, lui étoient bien payés, mais ils nuisoient à son talent en accoutumant son esprit à n'être pas toujours occupé de grandes choses.

Cependant les arts amis de la paix furent troublés en France par les mouvemens de la fronde. Bourdon fut appellé en Suède par Christine & eut le titre de premier peintre de cette reine ; mais le premier peintre n'eut à faire que des portraits, nouvelle distraction aux conceptions sublimes du peintre d'histoire. Il fit le portrait de Christine à cheval : cette reine le décora de la qualité de son envoyé pour présenter cet ouvrage au roi d'Espagne. Bourdon prit sa route par Paris ; & il y apprit que le vaisseau chargé du portrait avoit fait naufrage, que Christine avoit embrassé le catholicisme, qu'elle se préparoit à quitter la Suede. Les troubles de la fronde étoient calmés, il trouvoit de l'occupation & se consola sans peine de la fortune qu'il avoit perdue. Ce fut alors qu'il fit, pour le maître-autel de la paroisse de Saint Benoît, un Christ mort aux pieds de la Vierge, ouvrage qui suffiroit pour justifier la plus grande réputation. Après un voyage à Montpellier, où il se transporta avec toute sa famille, & où il fit des ouvrages considérables, il revint à Paris, & y travailla moins pour les François que pour les étrangers. Il peignit cependant la galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, & déploya dans cet ouvrage la facilité de son génie ; mais cet hôtel devint par la suite l'un de ceux des fermes, & les peintures y sont tombées dans le plus grand délabrement.

Bourdon avoit reçu de la nature un très beau génie, une très riche imagination : mais la vivacité naturelle ne lui permettoit pas d'apporter à ses ouvrages cette réflexion profonde qui donne tant de prix à ceux de Raphaël, du Poussin, &c elle ne lui laissoit même pas la patience de terminer suffisamment ce qu'il avoit conçu. Il falloit que ses pensées fussent jettées sur la toile comme des traits de feu, & les morceaux qu'il a le plus finis ne sont pas les plus beaux. Il avoit une certaine bizarrerie dans le caractère qui le portoit sur ses ouvrages & qu'on remarque dans ses plus belles compositions ; mais on aime leur air sauvage, & elles sont animées d'une expression vive qui leur donne un grand prix : cette même singularité qui caractérise ses compositions, se retrouvoit aussi dans son exécution : quelquefois pour rendre certains objets & sur tout les poils, il se servoit de l'entre de son pinceau, avec laquelle il decouvroit l'impression. Il se laissoit volontiers emporter par son extrême facilité ; il paria une fois de faire douze têtes d'après nature en un jour, & gagna le pari : ces têtes n'étoient même pas des moins belles qu'il eût faites, mais on fait que ce n'étoit pas avec cette promptitude que Raphaël faisoit les siennes. Le caprice regnoit dans sa conduite comme dans ses compositions : tantôt il se livroit à la société & y portoit les agrémens de son humeur enjouée ; tantôt il se plongeoit dans un travail opiniâtre, se renfermant dans un grenier qui lui servoit d'attelier, en tirant l'echelle pour que personne n'y pût entrer, & n'en sortant pas lui-même d'un mois entier. Il ne pouvoit se fixer à aucun genre, à aucune manière. Il parcouroit l'histoire, le payfage, la bambochade ; il se proposoit d'imiter le faire d'un nombre de maîtres differens, ayant tantôt en vue le coloris du Titien, tantôt les ordonnances du Poussin, tantôt les singularités piquantes du Benedette ; & ne s'arrêtant assez à aucun genre, à aucune manière, pour y atteindre à la perfection. Quand il revint d'Italie, il cherchoit à imiter la manière Lombarde, mais on lui desiroit plus de correction : les années qu'il avoit passées en Italie, avoient été employées aux travaux que lui imposoit la nécessité de vivre, & perdues pour l'étude. Il s'apperçut de ce qui lui manquoit : il se mit à faire une étude plus sérieuse du dessin : c'étoit poser trop tard les fondemens de l'art, lorsqu'il étoit distrait par le besoin de l'exercer. Il conserva donc toujours de grands défauts ; mais comme il avoit de grandes beautés, & même des beautés qui lui appartenoient & qui tenoient à ces défauts eux-mêmes, on ne peut lui refuser une place très honorable entre les grands peintres. Il auroit été peut-être plus parfait, s'il avoit eu moins de mémoire ; il étoit gêné par toutes les beautés dont il avoit conservé le souvenir & qu'il vouloit imiter. Le Bourdon est plus estimé de la postérité qu'il ne l'étoit de ses contemporains ; c'est ce qu'on ne peut dire que d'un bien petit nombre d'artistes. Il est mort à Paris en 1671, âgé de cinquante-cinq ans.

Digitized by Google

Bourdon a gravé lui-même un grand nombre d'eſtampes d'après ſes tableaux ; tout le monde connoît la ſuite de ſes œuvres de miſéricorde. On y admire de belles expreſſions, un grand ſtyle, le cachet de l'originalité, & en même temps une imitation du Pouſſin, du Dominiquin, &c.

(171) Louis Scaramuccia, de l'école Romaine, naquit à Peroufe en 1616, & reçut de ſon père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art : il ſe perfectionna dans l'école du Guide, & devint l'un des élèves chéris de cet habile maître. Il en imira ſi bien la manière que ſouvent ſes ouvrages ont été confondus avec ceux du Guide. C'eſt un de ces artiſtes qui n'ont été grands que par imitation, & qui ne peuvent prétendre à la gloire qui eſt le prix du génie. Il ne ſoutint pas ſa réputation vers la fin de ſa carrière, parce que les traces de l'école étoient effacées de ſa mémoire. Il a écrit un traité de peinture intitulé : *le Finezze de Pancelli Italiani*, & mérite une place entre les artiſtes lettrés. Il eſt mort à Pavie en 1680, à l'âge de ſoixante & quatre ans.

(172) Govaert Flinck, appartient à l'école Allemande, par ſa naiſſance, & vit le jour à Cleves en 1616. L'école Hollandoiſe a droit de le revendiquer, parce qu'il fut élève de Rembrandt, & l'un des plus habiles imitateurs de ce maître. Ses ouvrages ſont confondus avec ceux de Rembrandt, & il eſt bien difficile de ne s'y pas tromper. Dans un âge plus mur, il crut qu'une manière plus fondue rendoit mieux la nature ; il changea la ſienne, & le ſuccès de ſes derniers ouvrages ne durent pas le faire repentir d'avoir abandonné une imitation ſervile. Il peignoit très bien le portrait, mais il abandonna ce genre quand il eut vu ceux de Van-Dyck. Il voulut quitter entièrement la peinture, quand il eut vu les ouvrages de Rubens ; mais de vives ſollicitations le rappellèrent à ſes pinceaux, & il venoit de finir avec applaudiſſement, pour la maiſon de ville d'Amſterdam, les eſquiſſes de doute tableaux que lui demandoient les bourgmeſtres, lorſqu'il mourut en 1670, âgé de quarante-quatre ans.

C. Van Dalen a gravé d'après Flinck, la Vierge allaitant l'Enfant-Jeſus, Vénus & l'Amour, Jean Maurice, Prince de Naſſau : J. G. Muller a gravé Alexandre cédant Campaſpe à Apelles.

(173) François Romanelli, de l'école Romaine, naquit à Viterbe en 1617 : il vint de bonne heure à Rome, y marqua la plus grande inclination pour la peinture, & fut placé par le cardinal Barberini, ſon protecteur, dans l'école de Pietre de Cortone. L'acharnement au travail détruiſit ſa ſanté ; il ne put la rétablir que par le repos & par un voyage à Naples. Il ſe fit de bonne heure une grande réputation par les ouvrages dont il fut chargé pour le Pape & pour le Roi d'Angleterre. Appellé à Londres par Charles I, il fut retenu à Rome par Urbain VIII. A la mort de ce pontife, la famille des Barberini étant tombée dans la diſgrace, le cardinal fut obligé de quitter l'Italie & Romanelli étoit menacé de reſter ſans occupation. Mais ſon protecteur ne l'oublia pas & le recommanda au cardinal Mazarin qui le fit venir en France. Il décora de ſes peintures le palais de ce miniſtre qui eſt devenu l'hôtel de la compagnie des Indes. La galerie de ce palais, dont le plafond eſt peint par Romanelli, fait aujourd'hui partie du dépôt des manuſcrits de la bibliothèque du roi. Il retourna en Italie, où la jalouſie des artiſtes lui cauſa mille dégouts, revint à Paris, & peignit au vieux louvre les bains de la reine ; il fit encore un voyage à Rome, & ſe diſpoſoit à venir s'établir en France, lorſqu'il mourut à Viterbe en 1662, âgé de quarante-cinq ans.

Ses beautés, ſes défauts tiennent aux défauts & aux beautés de Pietre de Cortone. Il eſt plus froid ; mais il a de même quelque choſe qui reſſemble à de la grace, un certain agrément dans les têtes qu'on pourroit prendre pour de la beauté, une abondance, une richeſſe de compoſition qu'on appelle quelquefois du génie. Son deſſin manque ſouvent de grandeur & même de correction. Sa couleur à preſque eſt fraîche & brillante ; elle eſt moins bonne à l'huile, mais encore agréable. Enfin Romanelli tient un rang aſſez diſtingué entre les bons peintres Italiens qui ont remplacé, mais non pas égalé, les premiers ſucceſſeurs des Carraches. Tel qu'il eſt, il ſeroit fort eſtimable s'il étoit lui-même : mais ſon mérite n'eſt qu'un reflet de celui du Cortone, ſon maître.

Natalis a gravé, d'après Romanelli, le triomphe de la théologie ; C. Bloemaert, Daphné changée en laurier ; J. Vallée, Moyſe ſauvé.

(174) Eustache le Sueur, de l'école Françoiſe. Voyez ce qui a été dit de ce maître à l'article Ecole. Charles Simonneau, graveur, étoit un jour au cloître des Chartreux peint par le Sueur, lorſqu'il vit le Brun arriver ſeul : il ſe cacha, & entendit ce peintre jaloux s'écrier à chaque tableau : *Que cela eſt beau ! que cela eſt bien peint ! que cela eſt admirable !* Ainſi le talent arrache des hommages ſecrets même à l'envie. On a dit, on a répété que le Sueur ſeroit devenu un peintre parfait, ſi une plus longue vie lui eût permis

Digitized by Google

d'associer la couleur vénitienne à ses autres qualités. Mais a-t-on bien examiné si ces qualités pouvoient s'associer avec la couleur vénitienne; si cette couleur n'exigeoit pas le sacrifice de la très-grande pureté de dessin, de la très-grande finesse d'expression, & même de la très-grande sagesse de draperie?

F. Chauveau a gravé le cloître des Chartreux: B. Audran, le beau tableau d'Alexandre malade qui se voit au Palais-Royal; B. Picart, Darius faisant ouvrir le tombeau de Nitocris: Et. Picard, le fameux tableau de l'église Notre-Dame, représentant S. Paul qui fait brûler les livres des Ephésiens: G. Audran, le martyre de Saint-Laurent.

(175) Thomas Blanchet, de l'école Françoise, né à Paris en 1617, se destina d'abord à la sculpture que la foiblesse de son tempérament lui fit abandonner pour la peinture. Il se fit d'abord connoître par des peintures de perspectives, & il fit le voyage de Rome, où le Poussin, l'Algarde, André Sacchi lui conseillèrent de se livrer au genre de l'histoire. De retour à Paris, il fit pour l'église Notre-Dame le tableau qui représente le ravissement de Philippe après le baptême de l'Eunuque de Candace. A son passage par Lyon, il s'étoit lié avec un peintre de portraits qui l'appella dans cette ville & lui procura des ouvrages considérables. Il y eut la direction d'une académie de peinture, & le chagrin de voir détruire par un incendie celui de ses ouvrages qu'on regardoit comme son chef d'œuvre; c'étoit le plafond de la grande salle de l'hôtel-de-ville. L'Académie royale de Paris, dérogeant en sa faveur à ses réglemens, le reçut en son absence, & il ne revint dans la capitale que pour faire ses remercîmens à cette compagnie. Le tableau qu'il donna pour sa réception représente Cadmus tuant le dragon dont Pallas lui ordonne de semer les dents. Il n'est pas étonnant que cet artiste, fort estimé à Lyon, où sont presque tous ses ouvrages, soit peu connu ailleurs. On dit qu'il avoit une riche composition, une couleur vraie & solide telle que celle des Italiens, la science des convenances & celle de l'expression; qu'il étoit bon dessinateur, quoique sa vivacité ne lui permît pas d'être toujours correct, & qu'il donnoit beaucoup de grace aux figures d'enfans. Il mourut à Lyon en 1689, à l'âge de soixante & douze ans. Son tableau de Notre-Dame a été gravé par Tardieu.

(176) François Ricci, de l'école Espagnole, né à Madrid en 1617, annonça ses talens par ses premiers ouvrages, & fut occupé pour les principales églises de l'Espagne. Il peignit à fresque des coupoles dans lesquelles il développa la fécondité de son génie, & sa réputation le fit appeller à la cour. Il avoit une couleur vigoureuse, beaucoup de feu, peu de correction, une touche ferme & légère, des expressions fortes, une grande manière de draper. Il mourut à l'Escurial en 1684, âgé de soixante-sept ans.

(177) Pierre Vander Faes, plus connu sous le nom de *Lely*, appartient à l'école Allemande, & vit le jour à Soest, en Westphalie, en 1618. Il traita d'abord le payſage qu'il accompagnoit de figures, & s'essaya quelque temps dans l'histoire; mais il ne tarda pas à se consacrer entièrement au portrait & à s'y distinguer. Van-Dyck n'étoit plus quand Lély se montra dans la carrière: il fut, dans ce genre, le premier de ses contemporains. Partout il eût trouvé la réputation, mais ce n'étoit qu'à Londres qu'il pouvoit trouver la fortune; il s'y fixa. Il fut le premier peintre de Charles I; il fit plusieurs fois, après la mort tragique de ce malheureux Prince, le portrait de Cromwel, & reprit sous Charles II le rang qu'il avoit occupé sous le père de ce Monarque. Il fut même décoré de l'ordre Chevaleresque, & eut l'une des places de Gentilshommes de la chambre. Comme Van-Dyck, il vivoit dans la grandeur, mais avec plus d'économie; il étoit heureux enfin, lorsque Kneller vint à Londres & fut chargé de faire, en même temps que Lely, le portrait du Roi. Son ouvrage étoit presque terminé, que Lély n'avoit pas encore fini son ébauche. Cette promptitude charma le prince & toute la cour. On fut tenté de croire que l'artiste le plus prompt étoit le plus savant: Lély fut profondément blessé de cette injustice, & l'on attribue au chagrin qu'il en ressentit l'attaque d'apoplexie dont il mourut en 1680, à l'âge de soixante & deux ans. Ses plus beaux portraits le cèdent à peine à ceux de Van-Dyck, &, ce qui est bien rare, quoiqu'il ne soit pas mort jeune, il ne cessa de faire des progrès qu'en cessant de vivre.

(178) Antoine Waterloo, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1618, est connu par ses payſages, dont il fit les études aux environs de cette ville. C'est dire assez qu'ils sont peu variés; mais ils sont recherchés par la légereté des ciels, par la bonté de la couleur, & l'esprit du feuillé. Cet artiste seroit moins connu, s'il n'avoit pas beaucoup gravé à l'eau-forte. Il étoit né avec du patrimoine, il vendoit bien ses ouvrages, & il mourut de misère en 1660, à l'âge de quarante-deux ans, dans un hôpital.

Digitized by Google

(179) Gonzales Coques, de l'école Flamande, naquit à Anvers en 1618, & fut élève de David Ryckaert, le vieux. Frappé de la beauté des ouvrages de Van-Dyck, ce fut ce maître qu'il se proposa d'imiter. Il traita d'abord des sujets de la vie privée, tels que ceux de Teniers, mais il les choisit plus nobles & plus intéressans. Un tableau dans lequel il représenta un riche négociant d'Anvers, assis à table avec sa femme & ses enfans, lui fit une grande réputation pour le portrait, & il ne fut plus maître de traiter d'autres genres. Sollicité de tous côtés par les princes & les grands, il ne lui resta plus même de temps pour satisfaire les desirs des particuliers. Il ne peignoit qu'en petit; mais son pinceau étoit large & facile, en même temps que précieux; sa touche étoit belle, ses couleurs étoient fraîches. Il mérite d'être comparé à Van-Dyck. « J'ai vu de lui, dit M. Descamps, un tableau » surprenant. C'est une famille entière vêtue » de noir, & le tableau est fort clair. Le » linge y est d'une légèreté si transparente, » qu'on croit le voir agité par l'air. Ses fonds » sont clairs & vagues; ses plans exacts, sim- » ples & sans confusion, quoique remplis de » meubles; la grandeur de ses têtes n'est guère » au-dessus d'un pouce & demi ». Il mourut en 1684, âgé de soixante & six ans. Ses tableaux sont encore peu connus en France.

(180) Jean Goedaert, de l'école Hollandoise, né à Middelbourg en Zélande, fut à la fois peintre & naturaliste. Il peignoit avec la plus grande vérité & avec les détails de la nature, les oiseaux & les insectes; mais il ne se contentoit pas de les peindre; il étudioit leurs diverses métamorphoses. Il publia le fruit de ses recherches sous le titre de *Metamorphosis naturalis*. Il mourut en 1668, à l'âge de cinquante ans.

(181) Preti Genovese, dit *il Capucino*, de l'école de Gênes. Nous ne pouvons assurer que ce peintre appartienne à l'époque à laquelle nous le plaçons ici; nous ignorons l'année de sa naissance & de sa mort, & tous les détails de sa vie. Il ne nous est connu que par les ouvrages de M. Cochin. Il a un ton de couleur très-vigoureux, dans les chairs & dans les draperies; une très-grande manière, un pinceau net & facile, de beaux détails bien rendus, sans tomber dans le servile; de la fraîcheur & de la vérité; une grande harmonie, avec une grande vivacité de coloris; un dessin quelquefois incorrect, en général de fort bon goût; un bon genre de composition, de beaux caractères de têtes, surtout pour celles de vieillards. Il est peu connu à Rome; mais on voit de ses ouvrages à Naples, à Florence, à Venise, & dans d'autres villes d'Italie. « Ce coloriste est d'une hardiesse qui va jus- » qu'à la témérité. Il employe les couleurs les » plus tranchantes, les rouges les plus vifs, » à côté des bleus les plus entiers, & des jau- » nes les plus décidés, & cependant ses ta- » bleaux sont d'accord. En les considérant » avec attention, on apperçoit que cet accord » ne provient que de la magie des ombres. » Ses tons de chair sont d'une hardiesse & » d'une fraîcheur singulière: on voit cepen- » dant que ce ne sont point des tons factices » & hors de la nature, comme dans le Bar- » roche; mais des tons vraiment pris chez » elle, & seulement portés un peu plus haut » qu'elle ne les présente. Si cet artiste pou- » voit être nuisible à quelqu'un qui penche- » roit vers une manière outrée, il seroit très- » utile à quelqu'un qui inclineroit trop vers » le gris.... Sa manière, dit ailleurs le même » artiste, tient beaucoup du Barroche & a la » force du Feti. Les ombres sont presqu'aussi » v goureuses que dans le Valentin, sans être » aussi noires.

(182) Jean Spilberg, de l'école Allemande, né à Dusseldorp en 1619, fut élève de Govaert Flinck, & peignit l'histoire & le portrait. Les princes d'Allemagne le recherchèrent & se disputèrent l'avantage de l'avoir à leur service. On reconnoît, dit-on, un beau génie dans ses compositions; son dessin est assez correct, sa couleur vraie, sa manière moëlleuse, son *faire* pâteux, sa touche ferme & décidée. Il mourut en 1690, à l'âge de soixante & un ans. L'aînée de ses filles, *Adrienne*, peignoit bien à l'huile & supérieurement au pastel.

(183) Charles le Brun, de l'école Françoise. Voyez ce qui a été dit de ce peintre, article Ecole. Si l'on entend quelquefois porter sur cet artiste des jugemens sévères, c'est qu'on le considère comme un très-grand maître, & l'on ne se permet envers lui le ton de la censure, qu'en le comparant à des maîtres encore plus grands que lui. Il est certain qu'il ne fut ni un Raphaël, ni même un Carrache: mais il est certain aussi qu'il fait le plus grand honneur à l'école Françoise, & qu'il a eu, dans cette école, très-peu de supérieurs & même d'égaux. Sa conduite orgueilleuse & despotique avec les artistes fut expiée par les mortifications qu'il éprouva sur la fin de sa vie, & que lui causa Mignard qui lui étoit inférieur.

Il suffit de citer un fort petit nombre des estampes qui ont été gravées d'après lui, pour faire connoître son génie: les batailles d'Alexandre, par G. Audran, la famille de Darius devant Alexandre, par Edelinck: le Christ

Digitized by Google

aux Anges, par le même, le massacre des innocens, par Loir : la Magdeleine pénitente, par Edelinck : la galerie de Versailles, par différens graveurs. La grande thèse, gravée par Edelinck, peut être aussi regardée comme un beau monument du talent de le Brun.

(184) Herman Swanevelt, dit *Herman d'Italie*, est compté parmi les peintres de l'école Hollandoise, parce qu'il est né en Hollande, & que son premier maître fut un artiste Hollandois : le long séjour qu'il a fait en Italie donne aux Italiens le droit de le revendiquer. Il naquit en 1620, on ne sait en quelle ville; quelques-uns croyent que ce fut à Voerden, & l'on soupçonne qu'il reçut de Gérard Douw les premières leçons de l'art de peindre. Ce qui est plus certain, c'est qu'il alla de bonne heure à Rome, & qu'il y fut élève de Claude Lorrain. Formé par ce grand maître dans l'art du payſage, il reçut de la nature des leçons encore plus savantes. On le rencontroit souvent seul hors de Rome, tantôt étudiant les beautés de la campagne, tantôt celles de l'art antique dont cette contrée possède tant de débris. Ses promenades studieuses & solitaires le firent appeller l'Hermite.

Il a de la fraîcheur, de la légéreté, une touche sûre & savante : ſa couleur est moins chaude que celle de Claude Lorrain, ſes tableaux sont moins d'effet, ſon payſage est moins beau, mais il lui est bien supérieur pour la figure & les animaux. Il gravoit bien à l'eau-forte, & les épreuves de ſes planches sont recherchées des amateurs. Ses tableaux sont rares, du moins hors de l'Italie. On en voit deux au Palais-Royal; l'un est une vue de Campo-Vicino, l'autre un payſage enrichi de figures & d'animaux. Il est mort à Rome : M. Huber place ſa mort en 1690.

(185) Bartholomée Bréenberg, de l'école Hollandoise, n'est guère connu en France que ſous le nom de *Bartholomée*. Il naquit à Utrecht en 1620, & il alla étudier en Italie la belle nature & les ouvrages des grands maîtres dans le genre de l'hiſtoire & dans celui du payſage. Il a peint en petit, & ſes tableaux ſont précieux. On trouve de la nobleſſe, de l'art, de la vérité dans ſes payſages & dans ſes figures. Il ornoit ordinairement ſes ouvrages de ruines d'architecture, & les figures dont il accompagnoit ſes payſages repreſentent le plus ſouvent des ſujets d'hiſtoire. Il eſt vraiſemblable qu'il a quitté de bonne heure ſon pays, il eſt certain du moins qu'il n'en a rien conſervé, à moins qu'on ne veuille regarder la fineſſe de la touche comme un caractère diſtinctif de l'art hollandois. On connoit plus cet artiſte en France que dans ſa patrie. Il a peint en grand, mais avec beaucoup moins de ſuccès. Ses gravures à l'eau-forte, pleines d'intelligence, ſont juſtement recherchées, & les bonnes épreuves en ſont rares. Il eſt mort en 1660, âgé de quarante ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & un plus grand nombre au Palais-Royal.

(186) Philippe Wouwermans, de l'école Hollandoiſe, né à Harlem en 1620, eut pour père un très médiocre peintre d'hiſtoire qui fut ſon premier maître : il prit enſuite des leçons de Jean Wynants, artiſte plus eſtimé, & ſe perfectionna par l'étude de la nature. Le peu que l'on ſait de ſa vie eſt affligeant. Ses ouvrages aujourd'hui recherchés, étoient déjà bien payés de ſon temps; mais il l'ignoroit; c'étoit un ſecret que ſe réſervoient les marchands qui s'enrichiſſoient de ſon travail & le laiſſoient dans la pauvreté. Pour ſubſiſter miſérablement, pour ſubvenir aux beſoins les plus preſſans de ſa famille, il étoit obligé de travailler ſans relâche, & l'amour de ſon art ne lui permettoit de négliger aucun de ſes ouvrages. Il n'en connut le prix que dans ſes dernières années, & ne vécut pas aſſez pour tirer un grand profit de cette découverte. On a dit qu'après la mort de Bamboche, il avoit profité ſecrettement des études de ce peintre qu'il eut ſoin de détruire quand il ſentit ſa fin prochaine, pour dérober ſes plagiats à la poſtérité. On dit d'un autre côté que le Bamboche ne deſſinoit pas d'études, & portoit du premier coup ſes penſées ſur la toile; ce qui eſt contradictoire. D'ailleurs on ſait que Wouwermans montra le même talent avant & après la mort du Bamboche.

» Ses ſujets les plus ordinaires, dit M. Deſ-» camps, étoient des chaſſes, des foires de » chevaux, des attaques de cavalerie, &c. » Pluſieurs de ſes payſages ſont ſimplement » compoſés; d'autres ſont enrichis d'architectu-» re : là c'eſt une façade de château, ici c'eſt » une fontaine, partout c'eſt une variété tou-» jours nouvelle. Aucun peintre ne l'a ſurpaſſé » dans l'art du deſſin en ce genre; ſa couleur » eſt excellente; il avoit la magie d'adoucir » ſans ôter la force; il eſt gras & pâteux. Des » touches fermes, mais pleines de fineſſe, l'ont » rendu impoſſible à deviner. Il règne dans » ſes tableaux beaucoup d'harmonie & d'en-» tente de clair obſcur. Ses compoſitions ſont » larges, & la diviſion de ſes plans imperceptible; ſes lointains & ſes ciels, ſes arbres » & ſes plantes, tout eſt une imitation exacte » de la nature. On remarque que ſes premiers » ouvrages, avec le même flou & la même » vapeur, n'avoient pas tant d'intelligence; » les oppoſitions étoient trop crues : une maſſe d'ombre,

Digitized by Google

» d'ombre. Il a dans la ſuite mieux ménagé les » paſſages de la lumière, & inſenſiblement » l'œil paſſe d'un ton à l'autre ſans s'en appercevoir.

Il faut ajouter qu'il avoit, dans la plupart de ſes compoſitions, une nobleſſe trop rarement connue de ſes compatriotes. Ses figures avoient de la grace, elles repréſentoient des perſonnes diſtinguées & étoient noblement & pittoreſquement vêtues. On peut lui reprocher généralement un ton trop bleuâtre; foible défaut, réparé par les agréables qualités qui le diſtinguent. Il ne quitta jamais ſa ville natale, & y mourut en 1668, âgé de quarante-huit ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître: un retour de chaſſe; des cavaliers à la porte d'une hôtellerie; une écurie avec quelques chevaux; une chaſſe au vol; une halte de chaſſe. Ces tableaux ſont peints ſur toile. Ceux du duc d'Orléans ſont peints ſur bois: ils repréſentent une dame à cheval, l'oiſeau ſur le poing; un départ de chaſſe; la curée du cerf; une chaſſereſſe avec des chaſſeurs.

Son œuvre gravée eſt très conſidérable: il eſt fâcheux qu'on y trouve un ſi grand nombre d'eſtampes de Moyreau, qui a gravé d'une manière molle & ſans eſprit, ce peintre qui avoit de la fermeté dans la touche, & de l'eſprit dans l'exécution. Philippe Wouwermans a eu deux frères, *Pierre* & *Jean*, tous deux peintres.

Pierre Wouwermans peignoit dans le goût de Philippe & lui étoit fort inférieur, quoiqu'on ne puiſſe lui refuſer du talent.

Jean Wouwermans peignoit auſſi le payſage; il eſt mort jeune, il a laiſſé peu de tableaux. Ils ſont eſtimés.

(187) Pierre-François Mola, que nous appellons *le Mole*, de l'école Lombarde, naquit à Goldre, dans le Milanez, en 1621. Son père qui étoit peintre & architecte, ſeconda les diſpoſitions naiſſantes de ſon fils. Il le plaça d'abord à Rome dans l'école du Joſepin, & ſes affaires l'appellant enſuite à Bologne, il le mit ſous la diſcipline de l'Albane. Ni l'une ni l'autre de ces écoles ne s'accordoient avec le caractère particulier du Mole, qui le ſaiſoit incliner vers le ton le plus vigoureux de couleur. Il craignoit de ne pouvoir jamais le monter aſſez haut, & le Guerchin étoit ſon maître favori. Il s'apperçut cependant que ce peintre n'avoit pas aſſez de fraîcheur, il eſpéra de trouver à Veriſe de meilleures leçons, & il alla étudier en cette ville les ouvrages du Titien. Il joignit à cette étude celle du Baſſan, peintre qui donneroit de mauvaiſes leçons de la poéſie hiſtorique dans la peinture; mais qui peut en donner d'excellentes pour la couleur. Il revint à Rome jouir de la plus grande réputation & fut employé par les papes Innocent X & Clément VII. On admira ſurtout un grand tableau repréſentant Joſeph reconnu par ſes frères, qu'il peignit dans la galerie de Monte-Cavallo.

Louis XIV l'appella en France, & le Mole alloit ſe rendre à l'invitation de ce prince ami des arts, lorſqu'il mourut ſubitement en 1666 à l'âge de quarante-cinq ans.

Comme il donna beaucoup de temps à l'étude avant de ſe faire connoître, il n'a pas laiſſé un grand nombre d'ouvrages.

Le roi poſſède cinq tableaux de ce peintre: une ſainte-famille, ouvrage fin de deſſin, ſuave de couleur, harmonieux d'effet, élégant dans la noble ſimplicité des figures: la prédication de Saint Jean, tableau d'une manière forte, d'un *faire* facile, d'un bon caractère de deſſin. La compoſition en eſt bien raiſonnée; Hermi-nie ſous l'habit de bergère; Tancrede bleſſé, ouvrages dignes de ſon auteur; mais ſur-tout Saint Bruno dans le déſert; l'attitude du Saint eſt belle, la figure bien drapée, la tête d'une excellente expreſſion; un beau ton de ciel, une couleur vigoureuſe & dorée.

Le tableau de Joſeph ſe faiſant reconnoître par ſes frères a été gravé par Carlo Maratte.

Jean-Baptiste Mola ou *Mole*, vivoit dans le même temps, & étoit né en 1620. On le dit François, ſans donner aucune preuve de cette opinion. On ajoute même qu'il fréquenta quelque temps l'école du Vouet. Il fut, ainſi que le célèbre Mole, diſciple de l'Albane, & fut toujours imitateur de ſon maître; mais il eſt dur & ſec de pinceau dans les figures. Il peignoit très bien le payſage, & avoit un excellent feuillé.

(188) Les deux frères Courtois n'appartiennent à l'école Françoiſe que par leur naiſſance. C'eſt en Italie qu'ils ſe ſont perfectionnés dans leur art, qu'ils l'ont exercé, qu'ils ont vécu, qu'ils ſont morts.

Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*, & beaucoup plus connu par ce ſurnom que par le nom de ſa famille, naquit en 1621 dans la ville de Saint-Hippolyte en Franche-Comté. Son père qui étoit peintre lui donna les premiers principes de ſon art. Mais dès l'âge de quinze ans Jacques alla à Milan, ſe lia avec un officier François, & ſuivit l'armée pendant trois ans, deſſinant les marches, les attaques, les batailles. Il ſe mit enſuite ſous la conduite d'un peintre Lorrain, eut occaſion dans cet attelier de ſe faire connoître du Guide qui le prit en amitié & le mena à Bologne où il lui fit connoître l'Albane. Jacques puiſa de ſavantes leçons dans la familiarité de ces deux grands maîtres. Il paſſa enſuite à Florence, & ſe fixa

Digitized by Google

à Rome où il fit quelques tableaux d'hiſtoire. Il étoit encore incertain du genre de peinture auquel il donneroit la préférence, lorſqu'il vit au Vatican la fameuſe bataille de Conſtantin peinte par Jules Romain, & ſe décida pour les batailles. Michel-Ange des batailles entendit parler des ſuccès du Bourguignon, vint le voir ſans en être connu, ne put lui refuſer ſon admiration, & publia lui-même les louanges de ſon rival.

Il ſe maria, ſe montra jaloux, perdit ſa femme après ſept ans de mariage, & fut ſoupçonné de l'avoir empoiſonnée. Dans la douleur que lui cauſa cette accuſation, il réſolut d'abandonner le monde, ſe retira chez les Jéſuites & prit l'habit de leur ordre. Mais la vie religieuſe ne l'enleva pas à la peinture, & les Jéſuites ne furent pas fâchés de pouvoir compter cet habile artiſte entre leurs hommes célèbres. Il mourut d'apoplexie à Rome en 1676, âgé de cinquante-cinq ans.

Quoique le Bourguignon ait peint le portrait & l'hiſtoire, c'eſt ſur tout à ſes tableaux de batailles qu'il doit ſa grande réputation, & il reuſſiſſoit moins bien en grand qu'en petit. Dans le grand, il ſe montre trop foible deſſinateur, finit trop peu, & tombe dans le rouge. Mais dans le petit, ſes compoſitions ſont pleines de feu, ſes figures de mouvement. Sa touche eſt admirable & de la plus grande liberté, ſon pinceau facile, ſa couleur chaude & de la plus grande force, les lumières répandues avec la plus grande intelligence. Beaucoup de ſes tableaux ſont noircis par le temps. Il fut maître de Parrocel.

On voit au cabinet du roi trois tableaux du Bourguignon peints ſur bois : la bataille d'Arbelle, le *ſta ſol*, Moyſe en prières pendant le combat des Amalécites.

GUILLAUME COURTOIS, frère de Jacques, naquit dans la même ville en 1628. Il alla de bonne heure à Rome & fut élève de Pietre de Cortone. Il eut des envieux, parce qu'il eut de la réputation. Carle Maratte n'héſitoit point à préférer les ouvrages de Courtois à ceux du Cortone. Le deſſin en eſt, il eſt vrai, plus correct, mais la compoſition n'en eſt pas exempte de froideur. Pluſieurs égliſes de Rome ſont ornées de ſes tableaux, & il a ſouvent aidé ſon frère dans les grands ouvrages. Il eſt mort à Rome en 1679, âgé de cinquante-un ans.

Les *Courtois* avoient encore un frère qui ſe nommoit auſſi *Guillaume*. On dit qu'il étoit bon peintre ; mais il ſe fit de bonne heure capucin, ne travailla que pour des maiſons de ſon ordre & eſt peu connu.

(186) Les deux WEENINX, de l'école Hollandoiſe.

JEAN-BAPTISTE WEENINX, le père, qu'on appelle auſſi le vieux, naquit à Amſterdam en 1621. Il fut élève de pluſieurs maîtres entre leſquels on compte Abraham Bloemaert. Dès l'âge de dix-huit ans, il pouvoit ſe ſoutenir du produit de ſes ouvrages & ſe marier. Mais l'amour de l'art l'emportant bientôt ſur l'amour conjugal & l'amour paternel, il quitta ſa femme & un enfant âgé de quatorze mois pour aller à Rome. Ses talens y furent remarqués, les principaux de Rome rechercherent ſes ouvrages, & le cardinal Pamphile ſe l'attacha par une penſion. Après pluſieurs années de ſéjour, rappellé dans ſa patrie par les lettres preſſantes de ſa femme, il ſe déroba furtivement de Rome où ſon protecteur vouloit le retenir. Il s'établit à Utrecht où il ſe rendit auſſi agréable par les agrémens de ſon eſprit que par ſes talens. Il y mourut en 1660 âgé de trente-neuf ans.

» On ne peut, dit M. Deſcamps, donner » une juſte idée de la manière de ce peintre ; » il eſt regardé comme le ſeul qui ait également entendu tous les genres ; l'hiſtoire, » le payſage, le portrait, les animaux, les » rivières chargées de bateaux, les marines » avec des fonds meublés de bourgs & de villages... Wéeninx excelloit dans chaque genre comme ceux qui ne s'étoient diſtingués » que dans un ſeul. Pluſieurs de ſes tableaux » en petit ſont très finis ; on les prend quelquefois pour être de Mieris ou de Gérard » Douw. Ils ſont diſperſés chez les étrangers » & ſont rares dans ſa patrie. Il préféroit de » peindre en grand, & ſes tableaux en grand » ſont moins rares ». On dit qu'à l'exemple de Ketel il peignit un portrait avec les doigts au lieu de pinceaux, & qu'on en admiroit la force, la fraîcheur & la reſſemblance. Cet habile artiſte fut ſurpaſſé par ſon fils.

JEAN WEENINX naquit à Amſterdam en 1644, & fut élève de ſon père qu'il eut le malheur de perdre trop tôt. Cependant il ne chercha plus d'autres maîtres que la nature. Dès-lors il imita aſſez bien ſon père dans tous les genres, pour qu'on ne pût diſtinguer leurs ouvrages que par la ſignature. Il voulut le vaincre après l'avoir égalé, & s'éloigna du ton gris dans lequel avoit donné ce peintre. L'électeur Palatin le manda à ſa cour, & ſe l'attacha par une penſion. On croit que Wéeninx ne revint à Amſterdam qu'après la mort de ce prince.

» Il peignit en grand & en petit d'un fini » ſurprenant. Les animaux de toute eſpèce, » le payſage, les fleurs, il a tout repréſenté. Toujours la nature eſt bien rendue dans ſes » ouvrages ; c'étoit elle ſeule qu'il avoit en » vue, & il ne faiſoit que la ſuivre. Il avoit » une touche propre à chaque genre, une cou-

Digitized by Google

» leur vraie qu'il ne tenoit ni d'aucun maître, ni » d'aucun préjugé. Il peignoit les figures avec le » même mérite ; son deſſin eſt ferme, quelque- » fois ſavant, jamais maniéré. Ses grands ouvra- » ges ont la facilité & le large du peintre d'Hiſ- » toire ; ſes petits tableaux, la fineſſe, le fini & » le précieux de la plus grande patience ». Sa con- duite n'étoit pas moins eſtimable que ſes talens. Il eſt mort en 1719, à l'âge de ſoixante & quinze ans.

(190) Albert Van Everdingen, de l'école Hollandoiſe, grand peintre de Payſages & de Marines, naquit à Alemaer en 1621. Sa couleur eſt brillante, ſon pinceau facile ; ſes figures d'hommes & d'animaux ſon deſſinées de bon goût Ses voyages dans le Nord, où il a fait des études, lui ont fourni les moyens de varier ſes ouvrages. On admire d'épaiſſes fo- rêts de ſapin dans leſquelles le ſoleil produit un effet d'autant plus piquant, qu'il y pénètre difficilement, de brillantes échappées de vue à travers des arbres fourcilleux, des ciels légers & d'une belle couleur. Il a repréſenté des tempêtes dont la vérité fait horreur. « Là, dit » M. Deſcamps, les vagues ſe confondent » avec le ciel ; ici elles ſe briſent contre des » rochers, qui ſemblent éclater & s'écrouler. » Aucun peintre n'a ſu mieux que lui repré- » ſenter les eaux : les vagues ſe rencontrent » & ſe briſent ; l'eau s'élance en l'air & ſe » réduit en brouillard ; on croit voir briller » le feu répandu dans ſes ciels orageux ». Cet artiſte eſt mort dans ſa patrie en 1675, à l'âge de cinquante-quatre ans. Il étoit diacre de l'égliſe réformée, & il avoit les mœurs con- venables à ſon état

Il a gravé lui-même un aſſez grand nombre de ſes compoſitions.

(191) Henri Rokes. Il eſt auſſi connu par le ſurnom *de Zorg* qui ſignifie *le Soigneux* : ce ſurnom avoit été donné à ſon père qui étoit voiturier par eau, & qui ſe diſtinguoit comme un homme ſoigneux dans ſon état. Rokes ap- partient à l'école Hollandoiſe, & naquit à Ro- terdam en 1621. Eleve de Teniers, il peignoit dans le goût de ce maître & dans celui de Brauwer. Ses ouvrages ſe ſoutiennent à côté de ceux de ces maîtres. A la mort de ſon père, il lui ſuccéda dans la fonction de voi- turier, & ne peignit plus que dans ſes inſ- tans de loiſir. Il eſt mort en 1682, à l'âge de ſoixante & un ans.

(192) Gerbrant Vanden Eeckhout, de l'école Hollandoiſe, né à Amſterdam en 1621, fut élève de Rembrandt : il eſt célèbre pour avoir parfaitement imité ſon maître dont il avoit les beautés & les défauts. Il peignoit, ainſi que Rembrandt, le portrait & l'hiſ- toire, &, dans ce dernier genre, il étoit éga- lement infidèle au coſtume & à la correction du deſſin. Dans ſa ſeconde manière, il tint ſes fonds beaucoup plus clairs. Il mourut en 1674, âgé de cinquante-trois ans.

Antoine Vanden Eeckout, apparemment de la même famille, & né à Bruges vers 1651, peignit les fleurs & les fruits. La plupart de ſes ouvrages ſont en Italie, & tiennent plus de la manière italienne que de celle des Fla- mands. Il fit un riche mariage en Portugal, excita la jalouſie, & fut aſſaſſiné en 1695.

(193) Hiacynthe Brandi, de l'école Ro- maine, né à Poli en 1623, fut engagé dans la carrière des arts par l'Algarde, célèbre ſculpteur, & après avoir pris des leçons de Sementa, pein- tre Bolonois, imitateur du Guide, il entra dans l'école de Lanfranc. Il devint habile ; il étoit laborieux & très-occupé ; mais ami de la dépenſe, il étoit trop ſouvent obligé de terminer ſes ouvrages à la hâte pour en re- cevoir promptement le prix. Auſſi ſe montra- t-il fort inégal. Dans ſes beaux ouvrages, ſa compoſition étoit riche, ſon pinceau facile, ſon exécution pleine de feu, ſes têtes d'un beau caractère, & même ſa couleur vigou- reuſe : mais plus ſouvent ſa couleur étoit foi- ble & ſon deſſin incorrect. Il mourut à Rome en 1691, âgé de ſoixante-huit ans. Comme il n'a guère peint que des plafonds & des ta- blaux d'autels, on ne connoit guère cet ar- tiſte que dans les pays où il a travaillé.

Jac. Frey a gravé d'après lui Sainte Rite en extaſe.

(194) Philippe Lauri, de l'école Ro- maine, né à Rome en 1623, étoit fils d'un peintre natif d'Anvers & élève de Paul Bril. Lui-même fit en quelque ſorte connoître ſon origine flamande par ſon goût pour la peinture en petit. Ce n'eſt pas qu'il n'ait fait de grands tableaux d'égliſe, mais il réuſſiſſoit moins bien dans ce genre. Il s'adonna principalement à traiter en petit des ſujets d'hiſtoire, avec des fonds de payſage. Son deſſin étoit aſſez cor- rect & avoit de la grace ; ſon payſage étoit frais & léger, ſa couleur étoit quelquefois exa- gérée de vigeur & quelquefois un peu foible. Il aimoit à peindre des bacchanales & des ſujets de la fable. Il mourut à Rome en 1694, à l'âge de ſoixante & onze ans. Ravenet a gra- vé d'après lui le printemps & l'été : Major, le départ de Jacob.

(195) Theodore Helmbreker, de l'école Hollandoiſe, né à Harlem en 1624, étoit fils d'un organiſte qui le deſtinoit à exercer le même talent, mais ſon inclination l'entraîna vers la peinture. Il reçut les leçons de Pierre

Digitized by Google

Grebber, peintre eſtimé dans l'hiſtoire & le portrait ; mais la mort lui enleva bientôt cet habile maître, & dès-lors il crut n'avoir pas beſoin d'autre école que celle de la nature, ni d'autres préceptes pour bien ſaiſir ſes leçons que ceux qu'il trouveroit dans les ouvrages des grands peintres. Après la mort de ſon père, il partit pour l'Italie. Ses talens furent accueillis & récompenſés à Veniſe par le ſenateur Loredano, ſes ouvrages portèrent à Rome ſa réputation : il vint en jouir & fut reçu dans le palais Médicis ; il fit le voyage de Naples, de Florence, revint dans ſa patrie où des affaires de famille le rappeloient après la mort de ſa mère, & partout il trouvoit des amateurs empreſſés de ſe procurer de ſes ouvrages. On fit de vains efforts pour le retenir en Hollande. Rome, la patrie des arts, étoit devenue la ſienne ; il s'empreſſa d'y retourner, y paſſa le reſte de ſa vie, jouiſſant de la célébrité qu'il s'y étoit acquiſe, & y mourut en 1694, âgé de ſoixante & dix ans.

Il a peint quelquefois en grand, mais il réuſſiſſoit mieux dans le petit. Quoiqu'il ait traité des ſujets de dévotion, ſes ouvrages les plus recherchés repréſentent des foires, des marchés, des payſages. Il a été comparé au Bamboche, & ſes ouvrages ont ſouvent tenu de ce maître ; mais, dans ſes derniers temps, il peignoit dans un goût plus clair. Il meubloit ordinairement ſes tableaux d'un grand nombre de figures : elles ont de l'eſprit, de l'expreſſion & ſont d'un bon caractère de deſſin ; ſon payſage eſt d'une belle touche, d'une bonne couleur, il a de la variété & du choix. On trouve, dans ſes tableaux, un bel accord de couleur, & des effets heureux de clair-obſcur. Ils ſont fort rares hors de l'Italie.

(196) Nicolas Loir, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1624, étoit fils d'un orfévre qui ſeconda ſon inclination pour la peinture, & le plaça chez le Bourdon. Il alla à Rome à l'âge de vingt-trois ans, conſidéra tous les ouvrages des grands maîtres, n'en copia aucun ; mais comme il avoit la mémoire fort heureuſe, quand il rentroit chez lui, il faiſoit des eſquiſſes de ceux qui l'avoient le plus frappé, & ne négligeoit rien de ce qui concernoit la compoſition, l'effet général & la couleur. Cette pratique ne conduit pas à imiter le deſſin des grands maîtres, à s'identifier leur manière de voir & de rendre les formes ; mais elle eſt excellente pour s'imprimer dans l'eſprit leur manière de concevoir la machine de la peinture. Loir conſacroit d'ailleurs une partie de ſon temps à deſſiner le payſage & les fabriques des environs de Rome.

Un maître que cependant il ne dédaignoit pas de copier étoit le Pouſſin ; & ſes copies ſont ſi belles, qu'il eſt difficile de ne les pas prendre pour des originaux.

De retour à Paris, il fut chargé d'un grand nombre d'occupations & peignit, pour Louis XIV, pluſieurs plafonds au palais des Tuileries & dans le château de Verſailles. Il dut peut-être à la manière dont il avoit dirigé ſes études à Rome, la facilité de varier à ſon gré ſes compoſitions, & de diſpoſer un nombre donné de figures d'une grande quantité de manières différentes. Sa couleur étoit bonne, ſon pinceau gras, facile & pâteux, ſon deſſin correct, ſes têtes de femmes agréables ; on a célébré ſes figures d'enfans ; on peut cependant leur reprocher de la peſanteur. Il s'eſt fait beaucoup de réputation par ſes tableaux de Vierges. Il peignoit bien le payſage, l'architecture & les ornemens. On l'accuſe d'avoir abuſé de ſa grande facilité, d'avoir plutôt agencé que réfléchi ſes compoſitions, d'avoir ſi peu regardé la peinture comme un art tenant à la penſée & à la maturité de la réflexion, qu'il lui arrivoit ſouvent de concevoir, ordonner, exécuter un ſujet en faiſant la converſation avec ſes amis. Auſſi, comme l'obſerve de Piles, on ne remarque dans ſes ouvrages ni fineſſe de penſée, ni caractère particulier qui ait quelqu'élévation. Il ne mérite pas de tenir un rang entre les grands maîtres ; mais on ne peut lui refuſer une place honorable entre les bons peintres. Il eſt mort à Paris en 1679, à l'âge de cinquante-ſix ans.

Il eſt un des peintres après leſquels on a le plus gravé. Alexis Loir ſon frère, & Boullangé ont fait un grand nombre d'eſtampes d'après ſes tableaux. Il a fait lui-même des eaux-fortes.

(197) Nicolas Berghem, de l'école Hollandoiſe, né à Harlem en 1624, fut d'abord élève de ſon père, peintre fort médiocre, & paſſa enſuite dans de meilleures écoles, entre autres dans celle de Jean-Baptiſte Weeninx. Il mérita & obtint de bonne-heure une grande réputation, & vit ſes ouvrages fort recherchés. Son amour pour la peinture le rendoit très aſſidu au travail, & ſon aſſiduité étoit encore augmentée par l'avarice de ſa femme. Elle avoit pris un empire abſolu ſur cet homme doux, & le tenoit renfermé dans ſon cabinet du matin au ſoir, ſans lui permettre de prendre aucun délaſſement. Elle s'étoit logée auſſi-deſſous de lui, & quand elle ne l'entendoit ni chanter ni agir, elle frappoit d'un bâton au plancher de peur qu'il ne prît quelques inſtans de ſommeil. Elle le faiſoit livrer le prix de ſes ouvrages, & le laiſſoit ſans argent. Berghem n'avoit qu'une paſſion, & elle étoit relative à ſon art ; c'étoit celle de raſſembler des eſtampes. Pour ſatisfaire ce goût louable, il étoit ſouvent obligé

Digitized by Google

d'emprunter de l'argent à ſes élèves juſqu'à ce qu'il eût pu recevoir de quelques uns de ſes tableaux un prix ſupérieur à celui qu'il accuſoit à ſa femme. Il parvint, par ces innocentes ſupercheries, à ſe faire une riche collection, qui fut vendue fort cher à ſa mort. Il avoit acheté ſoixante florins une épreuve du maſſacre des Innocens de Raphaël, gravé par Marc-Antoine.

Il prenoit en Été le travail à quatre heures du matin, & ne l'abandonnoit que le ſoir. Il joignoit une facilité prodigieuſe à ſon extrême aſſiduité. Juſte Van Huyſum, l'un de ſes élèves, rapporte qu'il ſembloit ſe jouer en opérant, & qu'il l'a vu compoſer & peindre ſes tableaux en chantant, comme s'il n'eût pas eu la plus légère occupation.

On pourroit demander en quels inſtants il faiſoit ſes études, puiſqu'on ſait qu'il vivoit toujours enfermé dans ſon cabinet, & qu'on voit, en même temps, dans ſes ouvrages une fidelle imitation de la nature. Mais les modèles dont il avoit beſoin pour ſon genre étoient toujours poſés devant lui; il habitoit le château de Benthem, & des fenêtres de ſon attelier, il voyoit une belle campagne couverte de troupeaux, & fréquentée par leurs conducteurs. Ce qu'il voyoit, il le portoit ſur la toile. C'étoit de ces études que ſe nourriſſoit celui des payſagiſtes de la Hollande dont les tableaux ſont le plus recherchés, quoique, par ſa prodigieuſe fecondité, ce ſoit celui dont ils ſont le plus communs. Leur mérite leur laiſſe le prix de la rareté. C'étoient ces études qui lui permettoient de varier à l'infini ſes compoſitions: elles ſont riches & diverſifiées comme la nature elle-même, que leur auteur avoit ſans ceſſe ſous les yeux. Les animaux crées par ſon pinceau, vivoient ſur la toile, comme ils vivoient dans la campagne voiſine de Benthem. Sans ceſſe témoin des effets divers que cauſent la marche & la forme des nuages, lorſqu'ils interceptent en partie la lumière du ſoleil, il a reproduit ces accidens heureux dans ſes compoſitions, & a ſu faire agir à ſon gré la magie du clair-obſcur. Il a tout fini, & n'a jamais rien lêché. Sa touche eſt fine, ſon pinceau large, ſa couleur lumineuſe, ſes maſſes d'ombres ſavamment reſſérées, ſes bruns tranſparens. Chez lui, tout eſt chaud, tout eſt ſpirituel, tout vit, tout reſpire. Il eſt mort à Harlem, en 1683, âgé de cinquante-neuf ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, deux très-beaux tableaux. L'un repréſente une femme ſortant du bain; l'autre une bergère qui file; ces deux payſages ſont enrichis d'animaux.

Berghem a gravé un aſſez grand nombre d'eaux-fortes d'après ſes tableaux. Corneille & Jean Viſcher ont auſſi gravé pluſieurs morceaux de ce peintre. On eſtime un grand payſage gravé d'après Berghem par Aveline.

(198) CARLE MARATTI, de l'école Romaine, né à Camérano, près d'Ancone en 1625, montra, dès ſon enfance, la plus forte inclination pour la peinture. Il copioit toutes les eſtampes qui lui tomboient ſous la main; s'il trouvoit quelques images enluminées, il tâchoit d'en imiter les couleurs avec des jus d'herbes. Il eut le bonheur de rencontrer un livre de principes du deſſin, & crut poſſéder un tréſor. Il fut enſin envoyé à Rome & reçu dans l'école d'André Sacchi où il paſſa dix-neuf ans entiers. L'opiniâtreté de ſes études a quelque choſe d'effrayant pour ceux qui ne ſont point animés de l'enthouſiaſme des arts. Dès le matin, dans toutes les ſaiſons, il ſe rendoit au Vatican où il étudioit les ouvrages de Raphaël dont ſon maître lui avoit inſpiré l'amour. Il faiſoit le ſoir un chemin fort long pour venir étudier d'après le modèle chez le Sacchi, gagnoit enſuite le quartier éloigné qu'il habitoit, & au lieu de prendre du repos, il faiſoit des eſquiſſes pour s'exercer à la compoſition.

Jules Romain, Polidore de Caravage, &c. reſtèrent dans l'école de Raphaël tant que vécut ce grand artiſte, quoiqu'eux-mêmes déjà fuſſent les plus habiles maîtres de Rome; ainſi Carle Maratte, encore élève du Sacchi, jouiſſoit de la réputation que méritoient ſes talens déjà diſtingués & reconnus. D'abord il ſe rendit célèbre en qualité de deſſinateur, & eut la ſatisfaction de voir le célèbre ſculpteur François Flamand rechercher ſes ouvrages; bientôt après il ſe fit eſtimer en qualité de peintre; donnant à ſes tableaux tous les ſoins d'un artiſte qui ne travaille que pour la gloire. Déjà même, il avoit des envieux & des détracteurs. Les juges équitables célébroient la manière agréable dont il peignoit les Vierges; mais les jaloux ſoutenoient que s'il ſe renfermoit dans un ſujet ſi ſimple, c'eſt que ſon génie étroit & ſtérile ne pouvoit ſuffire à de plus grandes compoſitions. Ils l'appelloient avec mépris *Carluccio delle Madone*. Le parti de ſes ennemis étoit d'autant plus impoſant, qu'il ſe voyoit appuyé par le Bernin, ennemi déclaré de Carle Maratte, parce que ce peintre naiſſant avoit pour maître le Sacchi que le Bernin haïſſoit. Si Maratte étoit borné à ne faire que des Vierges, on en pouvoit accuſer le Bernin lui-même, qui diſpoſoit à Rome de toutes les grandes entrepriſes, & donnoit, ſur l'élève de Sacchi, la préférence à des artiſtes bien inférieurs.

Enfin le Sacchi parvint à obtenir pour ſon diſciple un des tableaux du baptiſtère de Saint Jean-de-Latran, celui qui repréſente la deſtruction des idoles par Conſtantin. Cet ouvrage, qui intimida la calomnie, fut ſuivi d'au-

Digitized by Google

tres ouvrages encore plus importans, & le Bernin, vaincu lui-même par l'opinion générale, ne put s'empêcher de parler favorablement de Carle Maratte au pape Alexandre VII. Rien ne s'opposa plus à la fortune de ce peintre; tous les pontifes, qui de son temps, siégèrent sur la chaire Romaine furent ses protecteurs, employèrent & récompensèrent ses talens. Sa réputation se répandit dans les pays étrangers, les Cours cherchèrent à se l'attacher ou voulurent du moins avoir de ses ouvrages; Louis XIV lui demanda le tableau de Daphné, & ne pouvant posséder cet artiste dans ses Etats, il se l'attacha en lui donnant la qualité de son peintre ordinaire.

Quand le Maratte n'auroit rien produit qui méritât l'estime de la postérité, elle ne pourroit encore lui refuser la plus vive reconnoissance, puisque c'est à lui qu'elle doit la conservation des chefs-d'œuvre de Raphaël & d'Annibal Carrache qui sont dans le Vatican & dans les deux Palais Farnese. Bien des artistes inférieurs à Carle Maratte auroient dédaigné le mérite de simples restaurateurs: mais il ne vit que la gloire de deux grands maîtres qu'il révéroit, & il augmenta la sienne en paroissant la négliger.

Le pape Clément XI lui conféra pompeusement l'ordre du Christ au Capitole, & il voulut que son neveu, l'abbé, depuis cardinal Albani, prononçât le discours de cette réception. Carles Maratte avoit un dessin correct, mais on sent qu'il avoit négligé l'étude de l'antique. Il est riche dans ses ordonnances; mais quoique ses compositions aient de la noblesse, & même de la magnificence, elles ont quelque chose de froid & de recherché, & n'ont rien de l'élans du génie. Il est aimable, mais foible dans ses expressions. Ses airs de têtes ont de la beauté; celles d'Anges & de Vierges sont agréables & tiennent quelque chose de la grace. Sa manière est grande & large, mais quelquefois molle, & les formes ne sont pas fermement décidées; on y trouve la justesse, on y cherche le sentiment. Son style est soigné, mais il tient de la maniere. Il se piquoit d'entendre parfaitement l'art de draper; cependant ses draperies sont lourdes; on voit qu'elles sont le fruit d'une étude qui n'est pas exempte d'affectation. Il avoit peu d'intelligence des reflets. Quelquefois sa couleur est foible & tombe dans le gris: c'est lui qu'on doit accuser peut-être d'avoir induit ses successeurs à *donner dans la farine*. Ce fut le défaut de sa vieillesse; mais la couleur de ses beaux ouvrages est suave, argentine & même vigoureuse.

Ce fut un peintre digne de beaucoup d'estime, & on peut l'appeller le dernier des Romains: mais son esprit avoit peu de force, & il doit ce qu'il a de grand aux grands exemples qu'il a suivis. Il est capable de plaire, mais non de maîtriser l'imagination par des beautés supérieures: il n'a point un caractère original, ni cette heureuse inspiration qui impose aux spectateurs le devoir d'admirer. On reconnoît qu'il est un très bon peintre; mais on croit qu'il n'auroit été que médiocre, si de grands peintres n'avoient pas vécu avant lui; qu'il doit son existence à Raphaël, au Carrache, au Guide, au Sacchi; que ses beautés ne sont que d'emprunt, qu'elles n'ont rien de frappant non plus que ses défauts, & qu'il n'a égalé ses modèles dans aucune partie de l'art.

Il tira, dit M. Reynolds, le meilleur parti qu'il lui fut possible de la portion de talent dont il étoit doué: mais on ne sauroit nier qu'il eut une certaine pesanteur qui, chez lui, se fait sentir uniformément dans l'invention, l'expression, le dessin, le coloris, & l'effet général de ses ouvrages.

Cet artiste laborieux ne quitta les pinceaux que lorsque ses mains tremblantes refusèrent de les soutenir. Il devint aveugle dans les derniers temps de sa vie qu'il termina en 1713, à l'âge de près de quatre-vingt neuf ans.

Le cabinet du roi renferme cinq tableaux de ce maître. On en voit deux au palais-royal.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. N. Dorigny a gravé d'après lui les beaux-arts jugés par la fotise, l'école du dessin, l'adoration des rois: Jac. Frey, la mort de Saint François Xavier: Van Auden-Aert la mort de la Vierge & une Sainte-Famille: François Bartolozzi, Rébecca prête à quitter son pays.

(199) PIERRE BOEL, de l'école Flamande, né à Anvers en 1625, excella dans le genre des fleurs & des animaux. Il voyagea à Rome, à Venise, dans la plupart des villes d'Italie, voyant par tout accueillir son talent. A son retour, il fit quelque séjour à Paris & auroit pu s'y fixer; mais il abandonna plusieurs ouvrages commencés pour retourner dans sa patrie. Il peignoit en grand, ne faisoit rien que d'après nature, avoit une belle touche & une couleur vigoureuse. On ne sait point l'année de sa mort.

(200) PAUL POTTER, de l'école Hollandoise, naquit en 1625 à Enkhuissen, & n'eut d'autre maître que son père, peintre médiocre. Lui-même fut regardé comme un maître habile dès l'âge de quinze ans, & jouit de la plus grande considération à la Haye où il s'établit. Quelques dégoûts l'engagèrent à se retirer à Amsterdam. Il peignoit le paysage & les animaux en grand & en petit; mais ses petits tableaux sont les plus recherchés, &

Digitized by Google

on ne craint point de le comparer, en ce genre, aux plus célèbres maîtres de sa nation. Ses animaux sont très bien dessinés; il ne le cède pas à Wouwermans pour la couleur; sa touche est fine & son pinceau moelleux. Ses fonds sont agréables & ses ouvrages sont rendus piquans par l'intelligence du clair-obscur. Il est mort d'une maladie de langueur en 1654, n'ayant pas encore vingt-neuf ans accomplis. Il a laissé des eaux-fortes d'une pointe fine, spirituelle & badine.

(201) Jean Lingelbac, de l'école Allemande, né à Francfort-sur-le-Mein en 1625, passa six ans à Rome, occupé à dessiner tous les objets intéressans qu'offrent les environs de cette ville. Les sujets les plus ordinaires de ses tableaux sont tantôt des ports de mer, dont il enrichissoit les devans de quelques édifices en partie ruinés, & qu'il animoit par un grand nombre de figures, & par l'agréable variété des costumes divers des nations qui fréquentent les ports: tantôt des foires & des marchés remplis d'un peuple en action & dont les expressions sont d'une piquante vérité. Ses ciels sont vaporeux & aériens, sa touche est fine, sa couleur d'un bon ton. On ignore en quelle année est mort cet artiste. Il gravoit à l'eau-forte.

(202) Jacques Lavecq, de l'école Hollandoise, né à Dordrecht en 1625, fut élève de Rembrandt, & imita ce maître d'une manière trompeuse. Il changea sa manière, & devenu lui-même, il se trouva fort inférieur à ce qu'il avoit été. Il se consacra au portrait. Pendant un séjour qu'il fit à Sédan, il fut mandé pour faire celui d'un vieil ecclésiastique, qui lui dit qu'autrefois il s'étoit fait peindre par un méchant peintre Flamand, & que dégoûté de ce pitoyable ouvrage, il l'avoit fait mettre au grenier. Lavecq témoigna quelque curiosité de voir cette peinture; elle fut apportée, secouée, essuyée; quelle fut la surprise du peintre en reconnoissant un très bel ouvrage de Van Dyck. Il vit reporter ignominieusement le chef-d'œuvre au grenier, & fit lui-même le portrait qui fut placé dans la pièce la plus honorable de l'appartement. Cet artiste est mort à Dordrecht en 1655, à l'âge de trente ans.

(203) Samuel Van Hoogstraten, né à Dordrecht en 1627, reçut de son père les premiers principes de son art, & fut ensuite élève de Rembrandt, qu'il imita d'abord, & dont ensuite il quitta la manière. Il peignit le portrait, l'histoire, le payfage, la nature inanimée, & ne fut médiocre dans aucun genre. Il visita Rome, travailla à Vienne, & en Angleterre, & se fixa dans sa ville natale. Son dessin ne manque pas absolument de correction, ses compositions sont ordonnées avec jugement, le temps n'a rien fait perdre à ses couleurs de leur première fraîcheur. Si l'on peut quelquefois lui reprocher des couleurs ennuyeuses, il s'excusoit sur le mauvais goût des amateurs à qui elles plaisoient par leur éclat. Il étoit poëte & avoit de grandes connoissances. Entre plusieurs ouvrages littéraires qui l'ont fait connoître, on distingue son traité de peinture. Il est mort à Dordrecht en 1678, âgé de cinquante-un ans.

Jean Van Hoogstraten, frere de *Samuel*, fasse pour avoir bien peint l'histoire; il fut estimé de l'empereur qui se l'attacha, & mourut jeune à Vienne, on ne sait en quelle année.

(204) Henri Verschuuring, de l'école Hollandoise, né à Gorcum en 1627, fut élève de Jean Both, & passa ensuite en Italie. Il suivit à Rome les études du modèle à l'académie, & ne négligea pas d'étudier les restes précieux de l'art antique. Il porta la même assiduité de travail à Florence & à Venise. Il y fut employé dans le genre de l'histoire qu'il abandonna tout à coup pour celui des batailles. De retour dans sa patrie, il suivit en 1672 l'armée Hollandoise pour en dessiner toutes les opérations. Les batailles, les attaques de voleurs, les villages saccagés, sont les sujets auxquels il a le mieux réussi. Elevé à la dignité de bourguemestre, il n'abandonna point son art. Il périt à l'âge de cinquante-trois ans, en 1690, dans un voyage par eau, avec le navire qui le portoit.

(205) Carlo Cignani, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1628, fut élève de l'Albane, & confondit souvent son pinceau avec celui de ce maître. Il eut une grande réputation & par conséquent des envieux, qui porterent leur méchanceté jusqu'à gâter plusieurs de ses tableaux. S'il avoit eu de la vanité, il auroit accepté les titres de comte & de chevalier qui lui furent offerts plusieurs fois par le Pape, par le duc François Farnese & par d'autres princes: mais il eut le noble orgueil de n'ambitionner que la qualité de grand artiste. Il dirigea long-temps l'académie de Bologne, & telle étoit la confiance que ce maître inspiroit, que l'académie le suivit à Forli, lorsqu'il y fut mandé pour peindre la coupole à la *Madona del Fuoco*. Ce fut dans cette ville qu'il mourut en 1719, à l'âge de quatre-vingt onze ans, & son corps fut exposé sous la coupole qui étoit regardée comme son chef d'œuvre, & qui lui avoit coûté près de vingt ans de travail.

Cignani composoit bien & ordonnoit avec beaucoup de feu: on ne remarquoit pas le

même feu dans ſon exécution, non qu'il ne peignit mais avec beaucoup de facilité; il aimoit mieux bien terminer ſes ouvrages, que leur donner l'apparence d'une chaleur factice. Son deſſin étoit d'un bon goût & d'une grande manière; ſon pinceau large & moëlleux, ſa couleur bonne & vigoureuſe. Ses figures ſe détachoient en relief ſur le fond. Ses têtes avoient du caractère, de l'expreſſion, & même de la beauté; quoique cependant il ne mît pas le plus grand choix dans la nature qu'il repréſentoit. Il peignoit bien à freſque, avoit beaucoup de goût dans la manière dont il traitoit les enfans, & mettoit beaucoup de vérité dans ſes figures de femmes. Comme l'Albane, il a cherché la grace, mais il y a joint plus de grandeur.

Entre les eſtampes faites d'après ce peintre, on remarque ſurtout la chaſteté de Joſeph, de la gallerie de Dreſde, gravée par P. Tangé.

(206) Marie Van Oosterwyck, de l'école Hollandoiſe, née au bourg de Noordorp, près de Delft, en 1630, étoit fille d'un prédicateur de la religion réformée, qui remarquant la paſſion de ſa fille pour la peinture, la plaça à Utrecht, chez Jean David de Heem, habile peintre de fleurs. Elle fit aſſez de progrès dans ce genre, pour voir ſes ouvrages recherchés par les ſouverains. Elle avoit l'art d'oppoſer avec un goût exquis les différentes couleurs des fleurs, & d'en faire un tout harmonieux. Malgré ſa grande aſſiduité au travail, ſes ouvrages ſont rares, parce qu'elle employoit beaucoup de temps à les finir. Elle mourut à Eutdam en 1693, âgée de ſoixante & trois ans.

(207) Guillaume Kalf, de l'école Hollandoiſe, élève d'un peintre d'hiſtoire, crut devoir limiter ſa carrière pour être plus ſûr de la franchir avec ſuccès, & ſe borna à repréſenter des fruits dans des vaſes d'or, de nacre, d'argent, &c. On peut trouver de la gloire dans tous les genres, & Kalf n'eut point à ſe repentir de la modeſtie de ſon choix. Il vit ſes tableaux recherchés, & ils continuent de l'être. Ils joignent à une grande vérité d'imitation, une touche ferme & un bon ton de couleur. Kalf eſt mort en 1693.

(208) Jean-Henri Roos, de l'école Allemande, naquit à Otterdorf, dans le Palatinat du Rhin, en 1611. Il fit le portrait de l'Electeur de Mayence, d'un grand nombre de ſeigneurs & de princes, & fut magnifiquement récompenſé. S'il n'avoit cherché que la fortune, il ſe ſeroit uniquement conſacré à ce genre; mais il aima mieux ſuivre l'impulſion de la nature qui l'entraînoit vers la peinture du payſage & des animaux. Il excelloit ſurtout à repréſenter les chevaux, les vaches, les moutons & les chevres. Les arbres de ſes payſages ſont d'un beau choix; ſa couleur eſt belle & vigoureuſe, & ſa touche décidée. Le feu ayant pris à ſa maiſon, il périt à Francfort, en voulant ſauver un vaſe de porcelaine. Il étoit né dans la plus grande miſere, & avoit acquis une fortune conſidérable. Sa mort arriva en 1685.

Il a gravé lui-même un aſſez grand nombre de planches d'après ſes tableaux.

Théodore Roos, ſon fils, né à Wézel en 1638, ſe diſtingua dans le portrait & dans l'hiſtoire. Il avoit un pinceau large & facile, une couleur vigoureuſe, mais un deſſin trop peu correct.

Philippe Roos, ſecond fils de *Jean Henri*, né à Francfort en 1655, & mort à Rome à l'âge de cinquante ans, ſe diſtingua par ſa vie crapuleuſe & inſenſée, & par ſon talent dans la peinture des animaux.

(209) Adrien Vander Kabel, de l'école Hollandoiſe, né à Ryſwick, près de la Haye en 1631, fut élève de Van Goyen. Il voulut voir l'Italie, prit ſon chemin par la France, & reſta à Lyon. Il y fit eſtimer ſes talens qu'il dégradoit par ſa vie crapuleuſe. Sa manière ne tient point de l'école Hollandoiſe: on le prendroit plutôt pour un élève de l'Italie. On trouve dans ſes payſages une imitation des Carraches, du Mole, du Benedette, de Salvator Roſe. Il lui arrivoit ſouvent de faire des tableaux fort négligés, & c'étoient ceux qu'il affectoit de louer. Il ne diſoit rien des ouvrages auxquels il avoit mis tous ſes ſoins, & leur laiſſoit faire eux-mêmes leur fortune. Sa manière eſt grande & vague, ſes figures correctes, ſes animaux traités avec eſprit & vérité. On lui reproche ſouvent une couleur triſte & rembrunie; mais ce défaut ne l'empêche pas de tenir une place honorable entre les payſagiſtes. Il eſt mort à Lyon en 1695, âgé de ſoixante & quatre ans.

Il a gravé pluſieurs de ſes tableaux à l'eau-forte. Ses deux pièces capitales repréſentent l'une Saint-Bruno & l'autre Saint-Jérôme, dans des payſages en hauteur.

(210) Louis Bakhuysen, de l'école Hollandoiſe, naquit à Embden en 1631. Il tint, juſqu'à l'âge de dix-huit ans, la plume ſous ſon père, qui étoit ſecrétaire des Etats. La beauté de ſon écriture & ſon habileté à tenir les comptes, le fit appeller à Amſterdam chez un négociant. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-neuf ans qu'il s'aviſa de deſſiner, & il ſe ſervit alors de l'inſtrument qu'il avoit coutume de manier, c'eſt-à-dire

c'eſt-à dire de la plume. Son maître fut la nature. Amſterdam lui offroit le ſpectacle d'un port toujours garni de vaiſſeaux : ce fut des vaiſſeaux qu'il deſſina, & ſes deſſins lui furent ſouvent payés cent florins & même davantage. On lui conſeilla de peindre ; il ſe mit ſous la conduite d'Aldert Everdingen, apprit les ſecrets de l'art, & continua de dérober ceux de la nature. Pour les ſurprendre, il ne craignoit pas d'affronter les plus grands dangers, & montant ſur de frêles barques, c'étoit au milieu des flots tourmentés & prêts à l'engloutir, qu'il alloit étudier les tempêtes. Souvent il étoit ramené à terre malgré lui par les matelots qui refuſoient de partager ſon audace. Auſſitôt, ſans ſe diſtraire, ſans parler à perſonne, ſans rien regarder, il couroit à ſon cabinet & fixoit ſur la toile les horreurs qu'il venoit d'admirer. A la grande vérité que lui procuroient de ſemblables études, il joignoit une belle touche, une excellente couleur. » C'eſt, dit M. Deſcamps, » un peintre dont les ouvrages ſeront eſtimés » de tous les temps, comme ils le furent pen» dant ſa vie ». Les bourguemeſtres d'Amſterdam lui commanderent une grande marine, qu'ils regarderent comme un préſent digne d'être offert à Louis XIV.

Backhuyſen étoit l'homme d'Amſterdam qui traçât le mieux les caractères de l'écriture : il avoit la complaiſance d'en donner des leçons, il inventa même une méthode pour en fixer les principes, & qui, dit-on, eſt encore ſuivie. Cette occupation lui raviſſoit un temps précieux. Ses récréations étoient conſacrées à la poéſie, & il avoit pour amis les meilleurs poëtes & les ſavans les plus célèbres de ſon temps. Il mourut en 1709, âgé de ſoixante & dix-huit ans.

(211) Luc Giordano, de l'école Napolitaine, naquit à Naples en 1632. Son père étoit voiſin de Joſeph Ribera : Giordano le voyoit peindre & prit le goût de la peinture. L'artiſte Eſpagnol le reçut dans ſon école ; l'élève avoit reçu de la nature une grande facilité, & dès ſon enfance, il étonna par ſes progrès. Echauffé par le récit des beautés qu'offrent les tableaux de Rome, il s'évada de la maiſon paternelle, & partit pour cette ville. Il y connut Pietre de Cortone, aida ce peintre dans quelques grands ouvrages, goûta ſa manière & l'adopta. Son père, qu'il aidoit à ſubſiſter par ſon travail, fit avec lui le voyage de Bologne, de Parme, de Veniſe, de Florence, & dans ces différentes villes célèbres par les chefs-d'œuvre des plus grands maîtres, il fit de riches proviſions d'études. On pourroit lui reprocher de les avoir faites avec trop de célérité.

Il étoit obligé de ſe partager entre elles & les ouvrages qu'il faiſoit pour ſubſiſter & pour nourrir ſon père, qui lui diſoit ſans ceſſe, *Luca, fa preſto*, » Luc, fais vite » ; on a fait de ces mots ſon ſurnom, & il l'a mérité par la preſteſſe extrême dont il s'eſt trop piqué toute ſa vie. La ſituation où il ſe trouva dans ſa jeuneſſe peut le faire excuſer : mais rien ne doit engager à le prendre en cela pour modèle.

Comme il avoit étudié tous les maîtres, il ſe fit une manière compoſée de toutes les manières. On le loua, on le compara à l'abeille qui compoſe ſon miel du ſuc de toutes les fleurs. Avouons qu'il ſeroit plus louable encore, s'il ſe fût fait un caractère qui lui eût été propre, ou ſi l'on n'eût pu remarquer au moins l'imitation que dans un petit nombre de parties.

Quelques uns de ſes tableaux paſſerent en Eſpagne. On manquoit de peintres à freſque dans ce Royaume, il y fut appellé, & en peu d'années il y fit de grands ouvrages dans les palais du roi & dans les temples.

Il excelloit dans un genre fort inférieur à ſes talens ; celui des *paſtiches*. Il avoit ſi bien retenu les manières des différens maîtres, qu'il n'avoit plus beſoin de voir leurs ouvrages pour les imiter. Le roi d'Eſpagne lui montra un tableau du Baſſan, & témoigna le regret de n'en avoir pas le pendant. Giordano le fit, & les connoiſſeurs le prirent pour un ouvrage du Baſſan lui-même. Le monarque le récompenſa par l'ordre chevaleresque de lui avoir cauſé cette ſurpriſe.

A ſon retour dans ſa patrie, il ſe vit accablé d'ouvrages & ſa manière expéditive lui permettoit de n'en refuſer aucun. Quelquefois, dans la chaleur du travail, il employoit ſes doigts au lieu de broſſes. Une heure lui ſuffiſoit pour peindre une demi-figure, grande comme nature. Auſſi perſonne n'a fait un ſi grand nombre d'ouvrages, pas même le Tintoret. Il les prodiguoit avec généroſité, & en a donné pluſieurs fois à des égliſes qui n'avoient pas le moyen de les payer.

Il n'avoit de la vivacité que dans ſon art ; jamais il n'eut d'emportement dans la ſociété. Son humeur égale & douce le rendit cher à ſes amis, à ſes émules & à ſes élèves.

Le Giordano a cherché quelquefois, & ſurtout dans ſa jeuneſſe, la vigueur du Ribéra, mais bien plus ſouvent l'agrément de Pietre de Cortone. Sa grande preſteſſe lui a fait commettre des incorrections, mais généralement ſon deſſin n'eſt pas vicieux : on peut ajouter qu'il n'a pas non plus un grand caractère, qu'il manque trop de fermeté, qu'il a trop de rondeur. Les chairs de ſes femmes ont de la molleſſe bideſſe ; celles de ſes enfans ont la molleſſe qui convient à cet âge. Il peignoit bien, d'un pinceau moëlleux, d'une grande manière ; ſes

teintes étoient d'une belle fonte, ſes demi-teintes d'un bon ton, toute ſa machine avoit de la vigueur & en même temps de l'harmonie. Ses têtes de femmes étoient ordinairement belles, ou du moins gracieuſes. Ses ombres étoient quelquefois un peu noires, quelquefois rouſſâtres, quelquefois auſſi d'un gris noirâtre.

Nous croyons devoir rapporter ici ce que M. Cochin a dit de Giordano; ſon jugement mérite ici d'autant plus de confiance, qu'il ne diffère de celui de Mengs que par les expreſſions: cet accord ne ſe trouve pas toujours entre ces deux artiſtes.

» Les peintres Napolitains, dit-il, quoiqu'excellens à bien des égards, ne ſont point du premier ordre. On peut, en général, les qualifier d'artiſtes maniérés, médiocrement ſavans dans leur art, & preſque tous imitateurs de Pietre de Cortone. Le plus ſéduiſant de tous eſt Luca Giordano. Son génie eſt abondant; ſon faire eſt de la plus belle facilité; ſon coloris, ſans être bien vrai, ni bien précieux pour la fraîcheur & la vérité des tons, eſt cependant extrêmement agréable; & l'on peut dire en général que c'eſt une belle couleur. Son deſſin n'a point de ces fineſſes ſavantes qui viennent d'une étude profonde; la nature n'y eſt pas d'une exacte correction: cependant ſes ouvrages ſont aſſez bien deſſinés, & ne préſentent pas de ces fautes groſſières qu'on trouve quelquefois dans des maîtres plus grands que lui. C'eſt un des maîtres qui ont réuni toutes les parties de la peinture dans un dégré ſuffiſant pour produire le plus grand plaiſir à l'œil, ſans exciter à l'examen le même ſentiment d'admiration qu'on éprouve à la vue des ouvrages de ceux qui, ne donnant leur principale attention qu'à une des parties de la peinture, ſont parvenus à la porter au plus haut degré. Ils n'ont pas produit ce que la peinture a de plus étonnant, mais ils ont fait des tableaux dont le tout-enſemble fait le plus de plaiſir.

» Il ſeroit difficile de décider lequel eſt à préférer ou de réunir toutes les parties de la peinture dans un beau degré, ou de n'en poſſéder qu'une dans un degré ſublime. Ce qu'on en peut dire, c'eſt que le peintre qui n'aura qu'une partie ſublime, eſſuyera pendant ſa vie mille critiques ſur celles qui lui manqueront; mais il ſera l'objet de l'étude & de l'admiration de la poſtérité: au lieu que celui qui poſſédera l'art du tout-enſemble & agréable, ſera dédommagé par l'eſtime de ſes contemporains & les agrémens qui ſuivent cette eſtime, de ce que la poſtérité pourra lui refuſer. Les talens qui ont peu couté, & qui ſont preſque entièrement le fruit des dons de la nature, ſont les plus ſéducteurs: on ne peut réſiſter à leur impreſſion.

» Quoique ce ſoit avec raiſon que l'on dit que ce qui a été fait vite doit être vu de même, néanmoins il y a des beautés de facilité, & d'heureuſes négligences, auxquelles on ne peut refuſer ſon admiration. Mais il faut ajouter que ceux qui étudient la peinture ne doivent pas les prendre pour modèles. il eſt trop facile de les imiter mal, & trop difficile de les égaler. Il faudroit avoir les mêmes dons de la nature, ce dont on ne doit jamais ſe flater. Ces maîtres faciles accoutument ceux qui les ſuivent à être ſuperficiels, & ſi leurs imitateurs ont un moindre degré de talent, ils tombent dans une médiocrité tout à fait mépriſable.

» Ce qu'on doit principalement conſidérer dans le Giordano, c'eſt l'accord & l'effet harmonieux de ſes tableaux. L'artifice dont il s'eſt ſervi, & qu'il eſt important de connoître, eſt dévoilé plus clairement dans ſes ouvrages que dans la plupart des autres maîtres, parce qu'il l'a ſouvent porté à l'excès (1). Il conſiſte à faire, en quelque façon, toutes les ombres du tableau du même ton de couleur. Pour faire entendre cela, ſuppoſons qu'un peintre ait trouvé un ton brun, compoſé de pluſieurs couleurs qui ſe détruiſent aſſez les unes & les autres pour qu'on ne puiſſe plus aſſigner à ce brun le nom d'aucune couleur; c'eſt-à-dire, qu'on ne puiſſe le nommer ni rougeâtre, ni bleuâtre, ni violâtre, &c; alors il y auroit un moyen d'ombrer tous les ſujets comme la nature nous nous les préſente. L'obſcurité, dans la nature, n'eſt qu'une privation qui n'a aucune couleur, & qui détruit toutes les couleurs locales à meſure qu'elle eſt plus grande. On remarque dans tous les maîtres qui peuvent être cités pour l'harmonie, qu'ils ont adopté un ton favori avec lequel ils ombrent tout; les étoffes bleues, les étoffes rouges, &c. Dans les ombres même des étoffes blanches, ce ton entre aſſez pour les accorder avec le reſte ».

Le Giordano, riche des produits de ſon talent, eſt mort à Naples en 1705, âgé de ſoixante & treize ans.

On voit deux tableaux de ce peintre au cabinet du duc d'Orléans; l'un repréſente la piſcine, & l'autre les vendeurs chaſſés du temple.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte quelques

(1) Ce qu'on va lire ici a déja été dit, en d'autres termes, en parlant d'*André Sacchi*; mais il eſt des principes ſi importans qu'il ne faut pas craindre de répéter. D'ailleurs ces ſortes de répétitions offrent des différences par leſquelles elles s'éclairciſſent mutuellement.

Digitized by Google

ons de ſes tableaux. P. Bartolozzi a gravé d'après lui Sainte Juſtine mourante, & Vénus careſſant l'Amour. Les quatre grandes eſtampes gravées d'après ce peintre par J. Beauvarlet ſont généralement connues; elles repréſentent l'enlèvement d'Europe, celui des Sabines, le jugement de Pâris, Acis & Galatée.

(212, Les Vanden Velde appartiennent tous à l'école Hollandoiſe. Nous les réunirons en un ſeul article, quoiqu'il ne ſoit pas certain que l'un d'eux appartienne à la même famille que les autres.

Isaïe Vanden Velde, étoit Hollandois, mais on ne ſait ni en quelle année, ni en quelle ville il a pris naiſſance. On ignore auſſi l'année & le lieu de ſa mort. Il peignoit des batailles & des attaques de voleurs, & donnoit à ſes figures le coſtume Eſpagnol.

Guillaume Vanden Velde naquit à Leyde en 1610. On ſoupçonne qu'il eſt frère d'Iſaïe. Il fit encore jeune des voyages maritimes, & s'acquit de la réputation par des deſſins à la plume ſur papier blanc qui repréſentoient des vaiſſeaux, des marines, des actions navales. Quelquefois il a deſſiné ſur des toiles imprimées en blanc, ou ſur des papiers collés ſur toile. On ne peut manier la plume avec plus d'art, d'intelligence & de facilité. Les Etats de Hollande lui firent équipper une frégate légère avec ordre au commandant de ſe tranſporter où le deſſinateur lui ordonneroit. C'étoit ainſi que, préſent aux batailles navales, expoſé lui-même aux dangers des combattans, il repréſentoit avec facilité toutes leurs manœuvres, toutes leurs évolutions & les mouvemens des deux flottes. On dit que ſes deſſins furent très utiles aux Etats & les éclairèrent ſur les opérations & la conduite de leurs officiers. Vanden Velde fut enſuite appellé au ſervice de la Cour de Londres, & il a fait pour elle un grand nombre de deſſins. Il eſt mort à Londres en 1693, âgé de quatre-vingt-trois ans. Il eſſaya de peindre dans ſa vieilleſſe, & ne put y réuſſir.

Jean Vanden Velde, eſt regardé comme un frère d'Iſaïe & de Guillaume. On ne ſait ni l'année de ſa naiſſance ni celle de ſa mort. Il étoit deſſinateur & graveur, & traitoit le payſage & des ſujets de la vie privée. Il a auſſi gravé des portraits. Son œuvre eſt nombreuſe & très eſtimée.

Guillaume Vanden Velde eſt ſurnommé le jeune, pour le diſtinguer de l'autre Guillaume, ſon père. Il naquit à Amſterdam en 1633, reçut de ſon père les premiers principes du deſſin, & fut enſuite placé chez un peintre de marine, eſtimé. Ses progrès furent rapides; appellé à Londres, il fut penſionné de Charles II, & les Anglois enviant à la Hollande les premiers tableaux de ce peintre, firent acheter à un haut prix tous ceux qui furent mis en vente.

Vanden Velde acquit une fortune conſidérable & la réputation du premier peintre dans ſon genre. » On eſtime, dit M. Deſcamps, le » tranſparent de ſa couleur qui eſt dorée & vigou» reuſe; ſes vaiſſeaux ſont deſſinés avec pré» ciſion, & ſes petites figures touchées avec » eſprit. Il ſavoit ſurtout repréſenter l'agitation » des vagues & leurs briſemens: ſes ciels ſont » clairs, & ſes nuages très variés ſemblent » paſſer en l'air ». Il mourut à Londres en 1707, âgé de ſoixante & quatorze ans.

Andrien Vanden Velde naquit à Amſterdam en 1639. Il eſt douteux qu'il fût parent des quatre autres, mais il eſt certain qu'il n'étoit pas fils d'un artiſte. Dès ſon enfance, & ſans avoir eu de maître, il deſſinoit avec intelligence des animaux. Wynants bon payſagiſte, le prit dans ſon école, & dans ſon élève, il trouva bientôt un maître. Il eſt vrai que l'élève prenoit bien moins de leçons de ſon maître que de la nature. Au lieu de ſe rendre aſſidu à l'école, il paſſoit des journées entières à faires des études dans la campagne.

Il ſe fit bientôt une grande réputation comme payſagiſte; mais il étonna la Hollande, quand elle le vit décorer de tableaux d'hiſtoire les égliſes catholiques. On eſtime ſurtout de lui une deſcente de croix, & l'on peut croire qu'il auroit eu de grands ſuccès dans le premier des genres, s'il n'avoit préféré de retourner à celui qui l'avoit fait connoître.

» Le mérite des payſages de Vanden Velde, » dit M. Deſcamps, conſiſte en une couleur » excellente, en une expreſſion vive, par la» quelle il rendoit les effets auſſi frappans que » ſinguliers qu'il ſaiſiſſoit ingénieuſement dans » la nature. Ses ciels pétillans brillent à travers » les arbres; ſa touche eſt franche, & termine » les formes avec fineſſe; ſon feuillé eſt pointu » & d'un grand travail. Il règne un flou & » une chaleur rare dans tous ſes tableaux, & » c'eſt peut-être dans cette partie qu'il n'a » point été ſurpaſſé. Ses figures ſont bien » deſſinées; il n'y a rien à deſirer pour la » correction des chevaux, des chèvres & des » moutons; ils ſont coloriés avec beaucoup » de vérité; ils répandent de la gaîté, du mou» vement & de la vie dans tout ce que nous » avons de lui. Des ouvrages d'un ſi beau fini » & ſi nombreux, font juger, par le peu de » temps que l'artiſte a vécu, de l'aſſiduité & » de la vivacité avec leſquelles il travailloit ».

Cet habile peintre eſt mort en 1672, vers l'âge de trente-trois ans.

Il a gravé lui-même pluſieurs pièces à l'eau-forte. Le Bas a gravé d'après lui le point du jour, & une petite marine; Aliamet, les amu-

Digitized by Google

semens de l'hiver ; E. de Ghends, la promenade du prince d'Orange au village de Schevelingen.

(213) Claude le Fèvre, de l'école Françoise, né à Fontainebleau en 1633, fut successivement élève de le Sueur & de Lebrun. Ce dernier maître lui conseilla de se consacrer au portrait, & le Fèvre a été, dans ce genre, un des meilleurs peintres François. Il joignoit au mérite de la ressemblance, celui de la vérité, du sentiment, d'un bon caractère de dessin & de la couleur. Pour augmenter sa fortune, il passa à Londres, où il mourut en 1675, âgé de quarante-deux ans. Il a peint aussi, des Vierges & des Saintes-Familles. Il a gravé lui même à l'eau-forte ; & les meilleurs graveurs de son temps ont multiplié un grand nombre de ses portraits.

(214) Ciro Ferri, de l'école Romaine, naquit à Rome en 1634, avec une fortune assez considérable, qui ne ralentit point son ardeur pour la peinture. Il fut le plus habile des élèves de Pietre de Cortone. Protégé par tous les papes qui siégèrent de son temps il eût pu envahir tous les travaux de Rome, s'il avoit été avide de profit ; mais il ne l'étoit que de gloire. Il ressembla beaucoup à Pierre de Cortone, ou plutôt il lui ressembla trop : c'est la nature, & non des ouvrages d'artistes que l'art se propose d'imiter. On ne peut savoir ce qu'auroit été Ciro Ferri, s'il n'y avoit pas eu avant lui un Cortone. Ses ouvrages ont été pris souvent pour des tableaux de ce maître ; ce qui prouve que, dans aucune partie de l'art, il n'avoit un caractère qui lui fût propre. On le reconnoît cependant parce qu'il a moins d'élégance que son modèle ; ainsi, le caractère qui le distingue est un défaut.

Il faut pourtant convenir que c'est un peintre agréable, qui a de la facilité dans le *faire*, de la richesse dans les ordonnces, un beau mouvement, un bel enchaînement de grouppes, & qui mérite une place honorable dans l'école Romaine dégénérée : Il s'appliqua à l'architecture ; plusieurs palais, plusieurs autels ont été élevés sur ses dessins. Il mourut à Rome en 1689, âgé de cinquante-cinq ans.

On voit de lui un tableau au cabinet du roi : c'est une allégorie à la gloire de Louis XIV. On remarque, dans cet ouvrage qui a beaucoup souffert, une partie du mérite de Pietre de Cortone, mais peu d'effet & une lumière trop partagée.

On a un assez grand nombre d'estampes d'après ce peintre. Les plus belles sont celles de Sorn, Bloemaert & de Spierre.

(215) Antoine-François Vander Meulen, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1634. Quoique ses parens eussent de la fortune, ils se prêtèrent volontiers à son goût pour la peinture & le placèrent dans l'école de Pierre Snayers, peintre estimé pour le genre des batailles. L'élève égala son maître avant même de sortir de l'école.

Quelques uns de ses ouvrages vinrent en France & l'on en fit sentir le mérite à Colbert. La principale destination de tous les arts étoit alors de flatter Louis XIV ; Lebrun fut bien aise d'avoir découvert un peintre capable de représenter les batailles gagnées par les armées de ce prince. Il en parla à Colbert, & le ministre ardent à saisir les occasions de chatouiller l'orgueil du souverain, manda Vander Meulen à Paris, le mit sur la liste des pensions, lui donna un logement aux Gobelins, & paya richement ses ouvrages. Borner le talent de l'artiste à ne faire, en quelque sorte, que le portrait de batailles réelles, de troupes alignées suivant les règles de la tactique moderne, & vêtues d'un uniforme peu pittoresque, c'étoit mettre des entraves à son génie & en quelque sorte nuire à sa gloire : mais c'étoit en même temps servir sa gloire, que de lui procurer l'occasion de traiter des sujets intéressans pour une nation enthousiaste, amie des arts, & orgueilleuse de tout ce qui faisoit l'orgueil du prince. Les ouvrages de Vander Meulen perdent une grande partie de leur intérêt pour la postérité. On regrette que son génie ait été enchaîné ; mais on admire comment il a saisi tous les moyens qui lui restoient de lui rendre quelque liberté. On rend un juste hommage à l'exactitude, à la vérité de son dessin, à l'esprit de sa touche, à la suavité de ses ciels & de ses lointains, à la beauté de sa couleur, moins vigoureuse, mais peut-être plus agréable & plus vraie que celle du Bourguignon, à la légéreté de son feuillé, à la fraîcheur de son paysage, à son intelligence du clair-obscur qui lui faisoit créer de belles masses d'ombres & de lumières, lors même qu'il ne pouvoit disposer ni de son site, ni de l'ordonnance du plus grand nombre de ses figures. L'ingratitude de la plupart de ses sujets ne lui fera jamais perdre la place très-distinguée qu'il occupe entre les peintres de batailles & les paysagistes ; & les connoisseurs, en rendant justice au mérite réel de ses ouvrages, lui tiendront encore un compte particulier des difficultés qu'il avoit à combattre, & qu'il a su vaincre autant qu'elles pouvoient être vaincues.

Il épousa en secondes nôces la nièce de Lebrun. C'étoit un avantage pour sa fortune de s'allier au chef des arts en France ; mais cet avantage fut empoisonné par des chagrins domestiques qui le conduisirent au tombeau en 1690, à l'âge de cinquante-six ans.

Digitized by Google

Ses ouvrages les plus considérables se voyent au nombre de vingt-neuf dans les appartemens du château de Marly.

On a gravé la collection de ses batailles. Les mieux rendues sont celles qui ont été gravées par Bauduin, son élève, qui le secondoit dans ses ouvrages.

(216) Jacques Ruisdaal, de l'école Hollandoise, né à Harlem vers 1635, suivant M. Descamps, & en 1640 suivant M. Huber, fut d'abord consacré aux études de la chirurgie & de la médecine; il avoit même déjà commencé, dit-on, à se faire connoître par des opérations brillantes, lorsqu'il se consacra entièrement à la peinture. Il fut peut-être élève de Berghem; il fut du moins son ami & son imitateur. On aime, dans ses marines & dans ses payſages, une imitation fidelle de la nature, rendue piquante par de belles oppositions d'ombre & de lumière; on aime la couleur chaude & dorée, la fineſſe de son pinceau, & la décision de la touche. Il est mort à Harlem en 1681. Il a gravé lui-même à l'eau-forte.

(217) François Mieris, de l'école Hollandoiſe, né à Delft en 1635, fut principalement élève de Gérard Douw, se consacra au même genre & surpassa son maître. Les choix de ses sujets sont plus agréables, il avoit plus d'idée de la beauté, au moins de celle dont il pouvoit voir facilement les modèles dans son pays, son deſſin étoit plus correct, sa touche plus spirituelle, son pinceau plus flatteur, sa couleur plus fraîche, son *faire* plus facile, & sa couleur plus vigoureuſe. Il avoit un pinceau plus large, quoiqu'il peignît dans une plus petite proportion. Ses ouvrages furent très recherchés & payés très cher même de son vivant. Pendant un ſéjour que le grand-duc fit à Florence, il vit dans le cabinet du peintre un tableau déjà commencé, le pria de le finir & le récompensa magnifiquement. Mieris pour témoigner sa reconnoiſſance, lui envoya un autre tableau encore plus capital. Ce préſent fut reçu avec froideur & ne fut pas même récompenſé. On fut que ce qui avoit attiré cette diſgrace à l'artiſte, c'eſt qu'il avoit refuſé de faire le portrait d'un courtiſan avant celui du prince.

Il eut le malheur de se lier avec Jean Steen, peintre habile, homme d'eſprit, conteur agréable, mais homme crapuleux. Mieris ne pouvoit jouir de la société de son ami qu'au cabaret & en partageant ses débauches. Un ſoir, en le quittant, il tomba dans un cloaque où il penſa périr. Cet accident altéra sa ſanté; il mourut à Leyde en 1681, âgé de quarante-ſix ans.

On voit de Mieris, au cabinet du roi, une dame à ſa toilette, un jeune homme faiſant des bouteilles de savon; un marchand de volaille & de gibier. Le cabinet du Palais-Royal renferme cinq tableaux de cet artiſte.

Tout le monde connoît l'obſervateur diſtrait, le petit phyſicien, & la tricoteuſe Hollandoiſe, gravés d'après Mieris par J. G. Wille.

Guillaume Mieris, né en 1662, fils & élève de François, jouiroit d'une réputation plus brillante ſi elle n'étoit pas affoiblie par celle de son père. Il a traité le même genre avec un très-grand ſuccès, a fait des ſujets d'hiſtoire en petit, choiſiſſant toujours des ſujets rians, & a peint le payſage accompagné de figures & d'animaux. Il a le ſoin, le fini, la vérité, l'harmonie de ſon père: mais ſa touche eſt moins fine, ſes effets moins piquans, ſon deſſin moins correct, ſa compoſition moins ſage, ſes groupes plus confus. Il a excellé dans l'art de modeler en terre & en cire. On eſtime de lui, en ce genre, des vaſes ornés de bas-reliefs. Il eſt mort à Leyde en 1747, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Jean Mieris, frère de Guillaume, se conſacra à la peinture en grand, & l'on peut croire qu'il ſe ſeroit rendu très-célèbre, s'il n'étoit pas mort en 1690, à l'âge de trente ans, ayant paſſé ſa courte vie dans un état de ſouffrance.

(218) Jean-Baptiste Monnoyer, plus connu ſous le nom de *Baptiſte*, pourroit être compris dans l'école Flamande parce qu'il naquit en 1635 à Lille, ville de Flandre. On le regarde cependant comme un artiſte de l'école Françoiſe, parce que Lille eſt la capitale de la Flandre Françoiſe, & parce qu'il vint de bonne-heure à Paris. Il peignoit les fleurs, & leur donnoit le charme, la fraîcheur, les belles teintes qu'elles ont dans la nature; ſon pinceau les humectoit de la roſée du matin. L'eſprit de ſa touche le rend peut-être ſupérieur aux peintres Hollandois du même genre. Il fut conduit à Londres par Milord Montagu, & y mourut en 1699, âgé de ſoixante & quatre ans. Le roi a dans ſes différens châteaux environ ſoixante tableaux de ce maître.

Monoyer laiſſa un fils nommé Antoine, qui travailla dans le même genre que ſon père, & fut admis à l'académie royale.

(219) Roger de Piles, de l'école Françoiſe, né à Clamecy dans le Nivernais, en 1635, fut élève du frère Luc, Récollet, peintre qui paſſoit pour bon deſſinateur, qui tenoit école & qui fit de bons élèves. Quoique de Piles ait peint le portrait & qu'on eſtime ceux qu'il a faits de Boileau & de Madame Dacier, on doit plutôt le compter entre les amateurs qu'entre les artiſtes. Il fut précep-

Digitized by Google

teur de M. Amelot, l'accompagna dans sa légation à Veniſe, en qualité de ſecrétaire d'ambaſſade, & fut enſuite chargé par le miniſtère de pluſieurs commiſſions importantes. Nous n'avons pas cru devoir l'oublier ici, parce qu'il a bien mérité des amateurs de l'art, & même des artiſtes, par ſes ouvrages ſur la peinture. Si toutes ſes opinions, tous ſes jugemens ne doivent pas être admis comme des principes rigoureux, on auroit tort de lui en faire un reproche, puiſque ce reproche pourroit tomber auſſi ſur les artiſtes les plus célèbres qui ont écrit de l'art. On peut dire que tous en général, ſuivant leur inclination, ont trop donné une eſtime excluſive à leur partie favorite : celle de de Piles étoit la couleur. Il eſt mort à Paris en 1709, à l'âge de ſoixante & quatorze ans.

Le portrait de Roger de Piles, peint par lui-même, a été gravé par B. Picart; celui de Boileau par Drevet, père; celui de Ménage, par Van Schuppen.

(220) Jean Stèen, de l'école Hollandoiſe, élève de Van Goyen, naquit à Leyde en 1636, il a ſouvent repréſenté des mœurs baſſes & crapuleuſes comme les ſiennes, des buveurs s'enivrant dans des tabagies : mais il s'eſt diſtingué par la beauté de ſa couleur, la vie qu'il donnoit à ſes figures, la fidelle imitation du vrai. Il a auſſi traité quelques ſujets d'hiſtoire, & dans ce genre il n'a pas manqué de nobleſſe. Ses ſujets pris dans la vie commune ne ſont pas toujours ignobles; ils ont même quelquefois de l'intérêt. On ne conçoit pas qu'un artiſte plongé dans un état d'ivreſſe habituelle, ait pu montrer tant de talent. Il eſt mort en 1689, âgé de cinquante-trois ans.

(221) Melchior Hondekoeter, de l'école Hollandoiſe, né à Utrecht en 1636, n'a cultivé qu'un genre borné; mais il n'en eſt point de mépriſables quand ils ſont bien traités. Il ne repréſentoit guère que des oiſeaux de baſſe-cour & ornoit ſes tableaux de payſages bien finis. Il eſt mort en 1695, âgé de cinquante-neuf ans.

(222) Jean Forest, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1636, fut d'abord élève de ſon père, voyagea en Italie, & fut à Rome élève du Mole. Il imita la couleur ragoutante & les effets ſinguliers de ce maître, & ne négligea pas d'étudier le coloris du Titien, du Giorgion & du Baſſan. Il connoiſſoit parfaitement, dit Dandré-Bardon, l'art des oppoſitions, du contraſte des tons & du clair-obſcur, & ſavoit tirer de beaux accidens des ſites ſouvent bizarres dont il faiſoit choix. Son pinceau étoit gras & pâteux, il touchoit la figure avec eſprit, & donnoit de belles formes aux touffes de feuilles, qu'il relevoit par des maſſes d'ombres & de clairs. Des procédés chymiques dont il a malheureuſement fait l'eſſai dans l'emploi de ſes couleurs, les ont fait pouſſer au noir. Il eſt mort à Paris en 1712, âgé de ſoixante & ſeize ans.

(223) Jean Vander Heyden, de l'école Hollandoiſe, né à Gorkum en 1635, s'eſt ſignalé par la patience la plus minutieuſe. Il deſſinoit & peignoit des châteaux, des hôtels, de ſimples maiſons. Souvent la repréſentation d'une maiſonnette forme ſeule le ſujet & l'intérêt de ſes tableaux : mais les moindres détails, les refents des briques, leur dégradation perſpective y ſont obſervés. Sa touche, malgré cette exactitude ſervile, eſt facile & pâteuſe, & il avoit une grande intelligence du clair-obſcur. Il eſt mort à Amſterdam en 1712, âgé de ſoixante & quinze ans. Ses tableaux ſont ſouvent accompagnés de figures peintes par Adrien Vanden-Velde.

(224) Abraham Mignon, de l'école Allemande, né à Francfort, fut d'abord élève d'un nommé Murel, Allemand, peintre de fleurs, & enſuite de David de Heem, Hollandois, qui ſe diſtinguoit dans le même genre. Ce fut auſſi celui que ſuivit leur élève : il les ſurpaſſa & n'a été ſurpaſſé lui-même que par Van Huyſum. On ignore l'année de ſa naiſſance; on ſait qu'il eſt mort en 1679.

Le roi poſſede deux tableaux de ce peintre. L'un repréſente des fleurs dans un bocal de cryſtal; l'autre, des plantes, des poiſſons, & un nid d'oiſeau.

(225) Pierre François Caroli, de l'école Lombarde, naquit à Turin en 1638. Après avoir voyagé à Veniſe & à Florence, il ſe fixa à Rome, & y fut nommé profeſſeur perpétuel de l'académie. Il ſe conſacra à peindre des perſpectives & a donné les vues intérieures de pluſieurs égliſes de Rome. Ses tableaux ſont d'une belle couleur & d'un fini précieux. Il eſt mort à Rome en 1716, âgé de ſoixante & dix-huit ans.

(226) Gaspard Netscher, de l'école Allemande, né à Heidelberg, en 1639, n'avoit encore que deux ans lorſque ſa mère vit mourir de faim entre ſes bras deux de ſes enfans, dans un château aſſiégé. Elle parvint à ſe ſauver avec le jeune Gaſpard qui fut adopté par un médecin d'Arnheim, nommé Tullekens. Le nom de cet homme généreux mérite bien d'être conſervé. Netſcher deſtiné à la médecine, déclara de bonne-heure ſon goût pour la peinture, & ne fut pas trop fortement contrarié

Digitized by Google

par son protecteur. Il eut pour maître un artiste nommé Coster qui ne peignoit que des oiseaux, & il surpassa bientôt son maître. Il a sur-tout traité de petits sujets; & son bon goût les lui faisait toujours choisir agréables. Il aimoit de préférence à représenter des traits de l'histoire Romaine & de la fable. Le besoin de soutenir une famille nombreuse l'obligea à faire le portrait, mais il y joignoit des figures épisodiques qui en dissipoient la froideur. » Sa touche est » moelleuse & fondue, dit M. Descamps; sa » couleur naturelle & dorée : il a surpassé les » peintres de son pays dans l'imitation des » étoffes, & sur-tout du satin blanc; il en a » si bien rendu le luisant & les tons argentins » qu'on croit le toucher, & qu'on est surpris » de l'illusion. Ses figures ont de la simplicité, » souvent de la grâce, & toujours une ex- » pression naturelle. Il peignoit très-bien les » fruits, les animaux, les fleurs; il y en a » dans presque tous ses tableaux. Ses ouvrages » ont en général le mérite d'une grande in- » telligence du clair-obscur. ». Il a fait des portraits en grand, mais qui sont inférieurs à ses ouvrages en petit. Il est mort à la Haye en 1684, âgé de quarante-cinq ans.

Il y a deux tableaux de ce peintre au cabinet du roi, & six au Palais-Royal.

L'estampe représentant la mort de Cléopatre, gravée d'après Netscher par J. G. Wille, est généralement connue.

Théodore Netscher fils de Gaspard, né à Bordeaux en 1661, s'est distingué dans le genre du portrait, & est mort à Hulst, en 1732, âgé de soixante & onze ans.

Constantin Netscher, aussi fils de Gaspard, n'atteignit pas au talent de son père; mais comme il avoit l'art de flater les portraits des femmes, il eut de grands succès. Il étoit né en 1670, & il est mort 1722, âgé cinquante-deux ans.

(227) Jean-Baptiste Gauli, dit *Baccici*, & que les François nomment *le Bachiche*, de l'école Génoise, naquit à Gênes dans la pauvreté en 1629, & resta de bonne-heure orphelin. Elève du Borgozoni, & sans ressource dans sa patrie, il obtint le passage sur une galère, se rendit à Rome, y travailla quelque temps pour un marchand de tableaux, & eut le bonheur d'être connu du Bernin & de s'en faire aimer. C'étoit la route de la fortune. Le Bernin disposoit de tous les grands ouvrages; il lui en procura, & lui fit même obtenir plusieurs fois la préférence sur Carle Maratte & Ciro Ferri. La grande coupole du Jésus, l'église des Jésuites, & plusieurs autres plafonds firent une grande réputation au Bachiche. Il eut pour protecteurs tous les papes qui régnèrent pendant sa vie : les beaux jours de l'art étoient passés, & il faut convenir que, pour son temps, le Bachiche méritoit la gloire dont il jouissoit. Il avoit l'imagination ardente, & imprimoit à ses figures beaucoup de mouvement, & souvent même une action exagérée; sa couleur étoit imposante, son pinceau brillant & facile, & il donnoit un grand effet & un relief surprenant à ses ouvrages. Dans les temps où il étoit permis d'être sévère, on auroit trouvé que ce que l'on qualifioit en lui de génie, n'étoit que la fougue d'un esprit bizarre, que ses inventions etoient trop peu réfléchies, & ses sujets trop peu rendus; que s'il étonnoit par la hardiesse des raccourcis, il n'étoit ni correct dans le dessin du nud, ni savant dans l'art de draper; qu'il étoit maniéré dans sa composition, dans son dessin, dans ses draperies, & que sa couleur même, toute séduisante qu'elle est, n'est cependant qu'une manière fausse dans laquelle domine un ton jaune qui répand sur le tout-ensemble plutôt une monotonie vicieuse qu'une véritable harmonie. Cet artiste, fort estimable, malgré les censures qu'il mérite, est mort à Rome en 1705, âgé de soixante & dix ans.

Le roi a de ce maître une prédication de Saint-Jean, qui a été gravée par Lépicié.

(228) Abraham Genoels, de l'école Flamande, né à Anvers en 1640, peignit d'abord le portrait, se livra ensuite au paysage; traita ce genre en grand, & s'y fit une réputation méritée. Il vint à Paris, y eut de l'occupation, & fut estimé de Lebrun, qu'il aida dans les fonds des batailles d'Alexandre. Il fit ensuite le voyage de Rome, & retourna jouir dans sa patrie du fruit de ses études. Ses compositions joignent au génie de l'invention le mérite de la vérité, sa touche est variée suivant la diversité des objets; avec un caractère qui lui étoit propre, il n'avoit pas de manière. Il est mort fort avancé en âge.

Il a gravé lui-même quelques uns de ses payſages à l'eau-forte; d'autres ont été gravés par Bauduin.

(229) Pierre Van Slingelandt, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1640, fut élève de Gérard Douw qu'il imita, & dont il surpassa l'excessive patience. On dit qu'il employa trois années entières à peindre en petit un tableau de famille, & qu'un rabat de dentelle lui coûta tout un mois de travail. S'il représentoit un animal, on en distinguoit les poils; s'il peignoit un bonnet tricoté, on en comptoit les mailles. Ses ouvrages froids & peinés ont trouvé des admirateurs & en trouvent encore. Sa couleur est bonne, ses attitudes ont de la roideur, son dessin manque de goût. Il vécut

Digitized by Google

pauvre en vendant cher ſes ouvrages, & mourut en 1691, âgé de cinquante-un ans.

Il y a un tableau de lui au palais-Royal.

(230) Gérard Lairesse naquit à Liège en 1640 & fut élève de ſon père. S'il tient quelque choſe de ſon pays, ce n'eſt que la couleur & le pinceau. D'ailleurs, dans ſa manière de concevoir & de diſpoſer, il a cherché à imiter les artiſtes Italiens, ſans avoir jamais vu l'Italie. On voit même qu'il prit ſur-tout le Pouſſin pour modèle. On pourroit dire que Layreſſe eſt le Pouſſin mal élevé & n'ayant fait que de mauvaiſes études. Il l'imitoit dans le choix & dans l'ordonnance des ſujets; mais non dans la profondeur de la meditation, dans l'excellence des penſées, dans le raiſonnement de l'exécution, dans la connoiſſance de l'antique, dans la pureté du deſſin. Mais il avoit cependant l'apparence, on pourroit dire la charlataneric de l'élégance & de la pureté. Il travailloit avec une rapidité prodigieuſe. On raconte qu'en un ſeul jour, il peignit le Parnaſſe avec Apollon & les neuf Muſes; c'eſt ce que n'auroit pas voulu faire le Pouſſin. Au reſte il connoiſſoit bien la fable & l'hiſtoire, & obſervoit bien le coſtume & la convenance de ſes ſujets. Il a vécu dans la crapule & dans la pauvreté, eſt devenu aveugle avant d'avoir atteint à la vieilleſſe, & eſt mort en 1711, âgé de ſoixante & onze ans. Il a gravé lui-même une œuvre conſidérable & juſtement recherchée.

(231) Pedro de Nunès, de l'école Eſpagnole, né à Séville en 1640, peignit l'hiſtoire & le portrait, eut un deſſin correct, une touche ferme, une belle fonte de couleur, un coloris vigoureux, une expreſſion forte. Il imita le Guerchin, qu'il comptoit au nombre de ſes maîtres; il mourut à Séville en 1700, dans ſa ſoixantième année.

(232) Jean de Alfaro, de l'école Eſpagnole, né à Cordoue en 1680, eſt regardé comme le Van Dyck de l'Eſpagne. Il avoit copié un grand nombre de tableaux du Titien, de Rubens & de Van Dyck, & ſa couleur tenoit de celle des meilleurs peintres Flamands. Il réuſſiſſoit auſſi dans le payſage. Il eſt mort en 1680 à l'âge de quarante ans.

(233) Carle Dujardin, de l'école Hollandoiſe, né à Amſterdam vers 1640, fut élève de Berghem. Il fit le voyage d'Italie, & y retourna après avoir revu ſa patrie, & y avoit fait quelque ſéjour, qu'une vieille femme qui avoit été ſon hôteſſe à Lyon, & qu'il avoit épouſée, lui rendoit déſagréable. » A la touche & à la couleur de Berghem, » dit M. Deſcamps, il a joint une certaine » force qui diſtingue les grands peintres de » l'Italie. Il ſemble que la plupart de ſes ta» bleaux empruntent la chaleur du ſoleil dans » le plein midi: la lumière vive qui dore ſes » ouvrages éblouit le ſpectateur. Des lumières » larges, de larges ombres rendent ſes ouvrages » pétillans ». Il n'aimoit pas les travaux de longue haleine, & mettoit ordinairement peu d'objets & de travail dans ſes tableaux. Il eſt mort à Veniſe en 1678, âgé de trente huit ans. Il a gravé lui même à l'eau-forte pluſieurs de ſes compoſitions; le Bas a gravé d'après ce peintre, la fraîche matinée.

(234) François Van Cuyck de Miermop; de l'école Flamande, né à Bruges vers 1640 d'une famille noble, ne l'a cedé qu'à Sneyders pour la peinture des animaux, & auroit été ſon égal s'il avoit eu la même liberté de pinceau. Il a peint auſſi le portrait, mais avec beaucoup moins de talens.

(235) Charles de la Foſſe, de l'école Francoiſe, né à Paris en 1640, étoit fils d'un joaillier, & eut pour neveu le poëte la Foſſe, dont on connoît la Tragédie de Manlius, qui a traduit en vers Anacréon, & qui a joint à ſa traduction des notes qui prouvent qu'il ſavoit au moins paſſablement le grec, connoiſſance peu commune chez les poëtes francois.

La France n'avoit pas vu de peintres coloriſtes depuis Blanchard. La Foſſe le fut, & eut d'ailleurs des parties ſupérieures à Blanchard. Elève de Lebrun, ce n'eſt point dans cette école qu'il prit le goût de la couleur; il l'avoit reçu en naiſſant, & développa ce germe à Veniſe, où il fit une étude particuliere du Titien & de Paul Véroneſe. Il acquit encore en Italie un talent qui le diſtingua du plus grand nombre des francois; celui de peindre à freſque. De retour dans la patrie, il fut chargé de grandes entrepriſes, fut mandé en Angleterre, & revint à Paris où des entrepriſes nouvelles l'attendoient. La plupart des maiſons royales, & un grand nombre d'Egliſes de Paris conſervent des monumens de ſon art: le plus conſidérable eſt la fameuſe coupole des Invalides.

Son génie le portoit aux grandes compoſitions. Si l'on peut lui reprocher de n'avoir été ni fort élégant, ni très-correct dans le deſſin, d'avoir été un peu maniéré dans les draperies; ſi l'on eſt obligé de convenir, que la beauté de ſa couleur tient plus d'une pratique qui tend à l'effet, que de la vérité qu'on admire dans le Titien; on avouera du moins que peu d'artiſtes ont mieux connu la magie des tons, la pâte du pinceau, la valeur des couleurs locales, le ragoût & l'harmonie d'une

Digitized by Google

machine pittoresque. Il ne faut pas chercher dans ses ouvrages le très-grand caractère, la beauté idéale, ni même la plus grande beauté telle qu'elle se trouve dans la nature : mais il faut se contenter d'y trouver de très-belles parties de l'art, & c'en est assez pour assurer la juste réputation d'un artiste. La Fosse est mort à Paris en 1716, âgé de soixante & seize ans.

On voit de lui, au cabinet du roi, la femme adultère, tableau de chevalet. On y remarque une force de couleur que lui avoit donnée l'habitude de la fresque.

L'enlévement de Proserpine a été gravé d'après ce peintre par L. S. Lempereur : Iphigénie en Aulide par Surugue : le mariage de la Vierge, par S. Vallée.

(236) André Lucatelli, est compris dans l'école Romaine, quoiqu'on ignore le lieu, ainsi que le temps de sa naissance : mais on sait que c'est à Rome qu'il a vécu, qu'il a travaillé, & le genre principal qu'il adopta fut de représenter les monumens antiques qui décorent les environs de cette ville. Il ne faisoit pas moins bien le paysage & la figure que la ruine. Il entendoit bien la couleur locale propre à son genre, & qui consiste à bien imiter les tons que le temps imprime à des débris antiques. Son intelligence du clair-obscur répandoit sur ses tableaux des effets piquans. C'étoit d'ailleurs un homme d'une conduite & d'un esprit bizarre, & il étoit fort difficile d'obtenir de ses ouvrages.

(237) André Pozzo de l'école Vénitienne, né à Trente dans le Tirol, en 1642, entra dans l'ordre des Jésuites, & pendant son séjour à Venise, il étudia les grands maîtres de cette école. Il faisoit l'histoire, le paysage, le portrait, & étoit en même temps peintre & architecte. Il a laissé en deux volumes in f°. un traité de perspective fort estimé. La réputation de ses talens le fit demander par l'empereur, & il est mort à Vienne en 1709 âgé de soixante & sept ans.

(238) Arnoid de Vuez né à Oppenois, près de Saint-Omer, en 1642, est ordinairement compris dans l'école Flamande, & n'appartient à cette école ni par son éducation, ni par sa manière. Il reçut les principes de son art à Paris, dans l'école du frère Luc, récollet, & alla se perfectionner à Rome. Appellé de cette ville par Lebrun, il vint aider ce peintre dans ses travaux, & s'établit ensuite à Lille où sont ses principaux ouvrages, & où il est mort en 1724, âgé de quatre-vingt deux ans. Il avoit surtout étudié Raphael, & il étoit pur & correct dans le dessin & varié dans les mouvemens de ses figures : sa couleur étoit peu agréable, mais il avoit du génie dans la composition. Il conserva toujours la bonne pratique de dessiner le nud, même dans ses esquisses, avant de le couvrir de draperie, & de ne rien faire que d'après nature.

(239) Michel Corneille, de l'école Françoise, né à Paris en 1642, fut élève de Michel son père qui avoit eu assez de talent pour être compris au nombre des premiers artistes qui formèrent l'académie royale : mais on peut regarder comme ses véritables maîtres les Carraches dont il fit sa principale étude en Italie. Il fut bon dessinateur dans le goût de ces maîtres ; mais on lui reproche d'avoir imité, dans sa couleur, jusqu'au ton que la vétusté avoit imprimé à leurs tableaux. Il a été occupé pour plusieurs maisons royales, & pour différentes églises de Paris. On voit de lui à Notre-Dame la vocation de Saint-Pierre & de Saint-André. Il est mort à Paris en 1708, âgé de soixante & six ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après de grands maîtres, & d'après ses propres compositions.

Jean-Baptiste Corneille, son frère, né en 1646, & mort en 1695, âgé de quarante-neuf ans, est aussi compté entre les artistes estimables de l'école Françoise. On voit de lui, à Notre-Dame, Saint-Pierre délivré de prison. Il a, ainsi que son frère, gravé d'après le Carrache & d'après lui-même.

(240) Eglon Vander Néer, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1643, fils d'un bon paysagiste ; reçut d'abord les leçons de son père & ensuite de Jacques Van-Loo, peintre dont on estimoit sur-tout la manière de rendre le nud. Il mourut à Dusseldorp en 1703, à l'âge de soixante ans. Il traitoit avec succès tous les genres de son art. « Ses tableaux d'histoire, dit M. Descamps, sont bien compo» sés, ses portraits en grand & en petit bien » coloriés, touchés avec esprit & finesse, ses » paysages se ressentent d'avoir été faits d'après » nature. » Il en ornoit les devants de plantes qu'il faisoit croître & qu'il étudioit dans son jardin : le fini qu'il y mettoit étoit des plus précieux, mais nuisoit à l'accord du tout-ensemble. Il peut être comparé à Terburg pour la manière dont il traitoit les tableaux de famille.

(241) Godefroi Schalken, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1643, fut d'abord élève de Van Hoogstraten & ensuite de Gérard Douw. Quelque temps imitateur de Rembrandt, il ne tarda pas à se faire un goût qui lui fut propre. Il se plaisoit à éclairer ses sujets de la lumière la plus vive, d'un flambeau ou du soleil. Il joignoit à un beau fini, de la facilité

& une imitation scrupuleuse de la nature; heureux s'il eût mieux étudié le dessin & s'il eut été plus sévère dans le choix de ses modèles. Il paroît que la nature lui avoit refusé le génie de l'invention & l'esprit de la disposition. Il s'enrichit à Londres, & mourut à la Haye en 1705, âgé de soixante & trois ans.

Le duc d'Orléans possède quatre tableaux de ce peintre, dont un homme qui donne une bague à sa femme, sujet éclairé d'une bougie.

J. Smith a gravé en manière noire, d'après Schalken, une femme endormie & éclairée d'une bougie, la Magdeleine à la lampe, &c. On a aussi de J. G. Wille, le jeune joueur d'instrument.

(242) Jean Jouvenet, de l'école Françoise, né à Rouen en 1644, fut élève de Laurent son père, fils lui-même de Noël qu'on croit avoir donné quelques leçons au Poussin. Jean vint à Paris à l'âge de dix-sept ans, & crut ne devoir pas prendre d'autre maître que la nature. Ainsi que le Sueur, il n'a point vu l'Italie, & c'est un des peintres qui honorent le plus l'école Françoise. Il ne tient pas, comme le Sueur, du goût de Raphaël & des grands maîtres Romains: il est absolument lui-même; il semble que la nature l'avoit formé pour être ce qu'il fut. Son dessin est de la plus grande fermeté & fièrement prononcé; ses expressions sont fortes: sa manière austère convenoit moins aux figures de femmes & aux compositions gracieuses qu'à représenter des sujets sévères des écritures. Son morceau de réception à l'académie, représentant Esther devant Assuérus, & ses tableaux de Saint-Martin des champs suffiroient à sa gloire; mais sa descente de croix faite pour l'église des Capucines, & transportée depuis dans les salles de l'académie, peut balancer la gloire des artistes de tous les temps. C'est le Guerchin réuni au Carrache, ou plutôt c'est Jouvenet défiant tous les grands maîtres. Si ce tableau eût été fait à Rome, avant le temps de Poussin, si ce grand juge avoit pu l'y voir, on a lieu de penser qu'il l'auroit regardé comme le quatrième chef-d'œuvre de cette capitale des arts.

Devenu paralytique du côté droit à l'âge de soixante & neuf ans, & conservant encore tout le feu de son génie, Jouvenet força sa main gauche à obéir à l'impulsion de son esprit; il peignit de cette main le *Magnificat* qui se voit au chœur de Notre-Dame, & un plafond pour la seconde chambre des enquêtes du Parlement de Rouen.

» Sa manœuvre, dit Dandré-Bardon, étoit » d'une facilité & d'une hardiesse qu'aucun » peintre n'a surpassé. Tous ses ouvrages sont » pleins de feu & d'enthousiasme ». On peut ajouter qu'ils sont tous profondément marqués d'un caractère qui distingue le maître, & qu'il ne faut pas confondre avec la bizarrerie. Ce grand peintre est mort à Paris, en 1717, âgé de soixante & treize ans.

La fameuse descente de croix a été gravée par Desplaces, ainsi que le Saint-Bruno qui est un chef-d'œuvre d'expression. H. S. Thomassin a gravé le *Magnificat*; Duchange les vendeurs chassés du temple, & le repas chez le Pharisien; Et. Picard, Jésus-Christ guérissant le paralytique, & J. Audran la résurrection du Lazare.

(243) Francisque Milé, de l'école Flamande, est né à Anvers en 1644, & a eu pour maître Franck, peintre Flamand: mais il étoit François d'origine, & c'est en France qu'il a exercé son talent. Il peignoit en grand le paysage & chercha à imiter le Poussin. Ses tableaux peuvent être considérés comme faisant un genre mixte d'histoire & de paysage, & c'est comme peintre d'histoire qu'il a été reçu à l'académie royale de peinture de Paris & qu'il y est devenu professeur. Il avoit une mémoire heureuse, & quoiqu'il fit d'après nature des études pour ses paysages, c'étoit de mémoire qu'il les coloroit, & qu'il rendoit avec vérité les tons qu'il avoit observés. Il faut avouer cependant que cette pratique dangereuse l'a fait tomber dans l'égalité de couleur. Il mourut à Paris en 1680, âgé de trente-six ans: on croit qu'il fut empoisonné par des artistes jaloux.

Le roi possède onze tableaux de ce maître. On voit de lui, dans l'église de Saint-Nicolas du Chardonnet, deux grands paysages historiques: l'un représente le sacrifice d'Abraham; l'autre, Elisée dans le désert.

(244) Arnould de Gelder, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1645, fut élève de Rembrandt, & eut la façon de penser, les qualités, les défauts & les bizarreries de son maître. Il peignoit, comme lui, l'histoire & le portrait, & comme lui, dans les sujets d'histoire, il bravoit le costume & les convenances. Les ouvrages de ce peintre, encore inconnus en France, sont admirés & recherchés en Hollande. Ils sont d'une telle force de couleur, que peu de tableaux peuvent en soutenir le voisinage. Il est mort subitement en 1727, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

(245) Jean Glauber, de l'école Hollandoise, naquit à Utrecht en 1646, mais il étoit d'origine Allemande. Il fut élève de Berghem; mais dès qu'il eut vu des tableaux d'Italie, il trouva qu'il manquoit encore quelque chose à son célèbre maître, & résolut de n'en plus avoir d'autre que les chefs-d'œuvres des grands

Digitized by Google

peintres Italiens. Il copia tous ceux que poſſédoit un marchand qui voulut bien lui ouvrir ſon magaſin, & alla enſuite paſſer deux ans à Rome, un an à Padoue, & deux à Veniſe. Son ardeur fut récompenſée ; il devint l'un des meilleurs payſagiſtes de la Hollande. Son feuillé exprime les différentes eſpèces d'arbres, ſa touche variée n'a pas de manière & eſt inſpirée par la nature ; ſes plans ſont bien raiſonnés & la vapeur ſavamment répandue en indique les diſtances : il joint à un fini précieux une facilité qui feroit croire que ſes ouvrages, lui ont peu coûté, & une couleur en même temps chaude & vraie. On reconnoît dans ſes compoſitions que les études en ont été faites aux environs de Rome, ou dans les montagnes des Alpes. Il eſt mort en 1726, à l'âge de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même un grand nombre de ſes payſages, dont la plupart ſont dans le genre héroïque.

Jean Gotlieb Glauber, frère de *Jean*, s'eſt auſſi diſtingué dans le payſage ; ſes compoſitions ſont agréables, ſa couleur vraie, ſes figures & ſes animaux d'un bon deſſin.

Ces artiſtes avoient une ſœur, nommée Diane, qui a réuſſi dans le portrait, & qui a peint quelques tableaux d'hiſtoire.

(246) Jean Van Cléef, de l'école Flamande, né à Venloo, dans le pays de Gueldre, en 1646, fut élève de Gaſpard de Crayer, peintre d'hiſtoire, admiré même par Rubens. Van Cléef devint lui-même l'un des plus habiles maîtres de la Flandre, acquit de la fortune & de la célébrité, & décora de ſes ouvrages la plupart des égliſes de Gand.

Plus grand deſſinateur que ſon maître, mais moins brillant coloriſte, il ſe fit une belle & large manière. Son pinceau étoit coulant & facile. Quoiqu'il n'ait pas vu l'Italie, ſes compoſitions tiennent moins de l'école où il s'étoit formé, que des grands maîtres Italiens. Il étoit intelligent dans ſes diſpoſitions & riche dans ſes ordonnances, mais ſans confuſion. Quelques uns de ſes tableaux pourroient être pris pour des ouvrages du Pouſſin. Il eſt regardé comme celui des Flamands qui ait le mieux entendu l'art de draper. Ses têtes de femmes ſont pleines d'agrémens, ſes figures d'enfans ſont charmantes. Il eſt mort en 1716, âgé de ſoixante & dix ans.

Comme il n'a guère fait que des tableaux d'autel & des plafonds, ſes ouvrages ſont très rares dans les cabinets.

(247) Jean Van Hugtenburch, de l'école Hollandoiſe, né à Harlem en 1646, eut pour dernier maître le célèbre Vander Meulen. Comme Vander Meulen peignit les victoires de Louis XIV, Hugtenburch peignit celles du prince Eugène. Il avoit une couleur vigoureuſe & vraie, une expreſſion très juſte, une touche ſpirituelle, l'art de diſtinguer les nations non ſeulement par le coſtume, mais par le caractère du phyſionomie. Il avoit vu Rome, il fit ſon ſéjour ordinaire à la Haye, & mourut à Amſterdam en 1733, âgé de quatre-vingt-ſept ans.

Il a gravé à l'eau-forte & en manière-noire d'après lui-même & d'après Vander Meulen.

(248) Marie Sibylle Mérian, de l'école Allemande, née à Francfort en 1647, & fille d'un habile graveur, eſt célèbre comme peintre & comme naturaliſte. Quoiqu'elle ait épouſé un peintre & architecte nommé Graff, on lui a conſervé le nom de Mérian qu'elle a illuſtré. Elle a peint avec une ſingulière perfection les inſectes, & les plantes dont ils ſe nourriſſent. Elle a auſſi écrit l'hiſtoire de ces animaux, & non contente d'étudier ceux qui naiſſent en Europe, elle a voyagé à Surinam pour étudier ceux qui ſont particuliers à cette contrée. La plupart de ſes ouvrages ſont à Pétersbourg dans le cabinet de l'académie des ſciences. Ils ſont admirables par la préciſion de l'étude & par la vivacité de la couleur. Ceux qui m'ont ſemblé les plus beaux ſe trouvent dans ſon manuſcrit. Cette femme eſtimable eſt morte à Amſterdam en 1717, à l'âge de ſoixante & dix ans.

(249) Godefroy Kneller, de l'école Allemande, naquit à Lubeck en 1648, & fut élève de Rembrandt ; mais il fit le voyage d'Italie & ne ſuivit pas la manière de ſon maître. L'amour du gain le fixa au genre du portrait & l'engagea à s'établir en Angleterre. Dans ſon meilleur temps, il imita Van-Dyck ; mais ce qu'il chercha le plus dans la ſuite fut de ſe faire une manière très expéditive, &, par avarice, il chargeoit des peintres très médiocres de traiter les acceſſoires. Il eſt mort à Londres en 1726, âgé de ſoixante & dix-huit ans.

(250) Antoine Franceschini, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1648, fut élève du Cignani. Il avoit de la grace, un bon goût de deſſin, de l'art & de la grandeur dans la compoſition, de la fineſſe dans la touche & dans les formes ; il faiſoit très bien les enfans, & avoit une bonne manière de draper. Sa peinture a ſouvent de la ſéchereſſe, mais dans ſon bon temps, il avoit une couleur douce, claire & fort agréable. Ses freſques étoient très vigoureuſes. Il a coloré foiblement dans ſa vieilleſſe, mais il a toujours conſervé la correction. Après avoir joui d'une réputation méritée, & avoir été occupé à Rome, à Gênes, à Bologne, il

Digitized by Google

eſt mort dans la première de ces villes, en 1729, âgé de quatre-vingt-un ans.

F. Bartolozzi a gravé d'après ce peintre, deux eſtampes de jeux d'enfans, & Jac. Mar. Giovannini la communion des Apôtres.

(251) Joseph Parrocel, de l'école Françoiſe, né dans la ville de Brignoles en Provence, en 1648, étoit fils d'un peintre, & eut un frère nommé Louis qui ſe conſacra au même art, ſans ſe faire de réputation. Joſeph n'avoit que douze ans lorſqu'il perdit ſon père. Il vint paſſer quelques années à Paris, y reçut les conſeils des plus habiles artiſtes qui s'y trouvoient alors, & fut obligé de s'y ſoutenir par ſes talens naiſſans. C'étoit à Rome qu'il devoit les perfectionner; il eut le bonheur d'y avoir pour maître le Bourguignon, & il alla à Veniſe étudier les grands coloriſtes.

Son mérite fut accueilli à Paris dès qu'il y fut rentré: il eut le bonheur d'être loué par Louis XIV lui-même, & l'on ſait que le ſuffrage de ce prince entraînoit tous les ſuffrages.

Jamais artiſte ne dut moins ſa fortune à de lâches complaiſances. Le célèbre architecte Manſard fut nommé ſurintendant des bâtimens: cette place lui donnoit la diſpoſition de tous les travaux commandés pour la Cour; il devoit à Parrocel le prix de quatre tableaux. Le peintre, qui ne pouvoit être payé, n'héſita point à faire aſſigner le ſurintendant, à obtenir contre lui une condamnation par corps, & à faire arrêter ſon carroſſe. Manſard, pour ſe venger, fit enlever le tableau du paſſage du Rhin, de la place qu'il occupoit dans le ſallon de Marli. Mais le roi s'en apperçut, & ordonna que le tableau fût placé à Verſailles, dans la chambre même du conſeil.

Parrocel, peintre de batailles, avoit lui-même un courage digne d'un guerrier. Seul il avoit mis en fuite à Veniſe, ſur le pont de Rialto, ſept ou huit ſcélérats appoſtés pour l'aſſaſſiner. Auſſi donna-t-il, mieux qu'aucun autre peintre, le mouvement & l'expreſſion du courage aux figures de ſes tableaux: il trouvoit Vander Meulen trop froid à cet égard, & il diſoit que ce peintre *ne ſavoit pas tuer un homme.*

Parrocel ne ſe bornoit pas au genre des batailles; il peignoit auſſi l'hiſtoire, & les connoiſſances qu'il avoit acquiſes dans cette première partie de l'art, le mettoit au deſſus des peintres qui ne cultivent qu'un genre inférieur. On peut voir à Notre-Dame, Saint-Jean prêchant dans le deſert. Le château de Verſailles, les Invalides, l'hôtel de Toulouſe renferment auſſi des monumens de ſon talent comme peintre d'hiſtoire. Il faut cependant convenir que c'eſt aux batailles qu'il doit ſa réputation, &, dans ce genre, il égale ſon maître à tout autre égard, & le ſurpaſſe par une couleur brulante. « Son pinceau, dit Dandré Bardon, eſt plein de feu & de cet enthouſiaſme qui étonne & qui ravit. Il n'avoit jamais ſuivi les armées, mais ſon heureux génie ſuppléoit à tout ce qu'il n'avoit pas vu ». Il eſt mort en 1704, âgé de cinquante-ſix ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte pluſieurs de ſes compoſitions. L. Roullet a gravé d'après lui David preſentant à Saül la tête & l'épée de Goliath.

Ignace Parrocel, élève & neveu de Joſeph, a beaucoup approché de la manière de ſon oncle dans le genre des batailles. Il a travaillé en Italie & à Vienne & eſt mort à Mons en 1722.

Pierre Parrocel, frère d'Ignace & neveu de Joſeph, naquit à Avignon en 1664. Il fut d'abord élève de ſon oncle, enſuite de Carle Maratte, à Rome. Il ſuivit le genre de l'hiſtoire; ſes principaux ouvrages ſont en Languedoc, en Provence, & dans le Comtat. Il eſt mort en 1739, à l'âge de ſoixante & quinze ans.

Charles Parrocel, né à Paris en 1689, fils de Joſeph, ſe conſacra au genre de ſon père, eut moins de chaleur dans le coloris, mais plus de vérité. Il s'étoit engagé dans la cavalerie pour mieux étudier les ſujets qu'il devoit repréſenter. Il fut choiſi pour peindre les conquêtes de Louis XV. Les tableaux dans leſquels il a repréſenté l'entrée de l'ambaſſadeur Turc ont été très eſtimés; on les a exécutés en tapiſſeries au Gobelins. Il eſt mort en 1752, âgé de ſoixante & trois ans.

Deſplaces a gravé, d'après lui, la chaſſe aux tygres & la chaſſe aux lièvres, & Preiſler une rencontre de cavalerie.

(252) Elisabeth-Sophie Chéron, de l'école Françoiſe, née à Paris en 1648, étoit fille d'un peintre en émail. Elle a peint l'hiſtoire & le portrait à l'huile, en émail & en miniature. Ses talens furent encouragés par Lebrun lui-même, & ce fut ce grand artiſte qui la préſenta à l'académie royale. Elle gravoit à l'eau-forte & au burin; mais ce qui aſſurera le plus de durée à ſa réputation, ce ſont les pierres antiques qu'elle a deſſinées, & dont elle a gravé elle-même une partie. Elle eſt morte à Paris en 1711, âgée de ſoixante & trois ans. Elle n'étoit déjà plus jeune, quand elle épouſa un M. Hay.

Louis Chéron, frère d'Eliſabeth-Sophie, naquit à Paris en 1660. S'il eſt moins connu que ſa ſœur, ce n'eſt pas qu'il ait eu moins de talens. Il avoit beaucoup étudié à Rome les ouvrages de Raphaël. Son deſſin étoit pur, ſa couleur foible, ſes compoſitions un peu froides. On voit deux tableaux de lui à Notre-Dame, l'un repréſente Hérodiade tenant la tête de

Digitized by Google

Saint-Jean, l'autre le prophète Agabus devant Saint-Paul. On dit qu'il imitoit le Carrache de manière à tromper, ce qui ne signifie pas qu'il fût l'égal de ce grand maître. Il s'étoit retiré à Londres où il est mort en 1713, âgé de cinquante-trois ans.

(253) Guérard Hoet, de l'école Hollandoise, né à Bommel en 1648, avoit l'imagination vive, l'harmonie de la couleur, la science des grands effets de l'ombre & de la lumière, une exécution facile, une grande exactitude à se soumettre au costume. Telles sont les qualités que l'on reconnoît dans ses plafonds, dans ses tableaux d'autels, dans ceux dont il a décoré de vastes appartemens. Dans ses petits tableaux de chevalet, on admire l'extrême patience, le fini le plus précieux, le pinceau le plus délicat. Cet artiste qui possédoit deux talens en quelque sorte opposés, est mort à la Haye en 1733, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

(254) Louis Boullongne, de l'école Françoise, naquit en 1609. Ce fut un artiste fort estimable; mais on en parle fur-tout ici parce qu'il fut père d'un artiste très distingué. Il fut professeur de l'académie royale. Il a peint trois tableaux à Notre-Dame; l'un représente Saint-Siméon, le second le miracle de Saint-Paul dans Ephese, l'autre le martyre de ce Saint. Il est mort à Paris en 1674, âgé de soixante & cinq ans.

Bon Boullongne, né à Paris, en 1649, fut élève de Louis son père, & montroit déjà un grand talent quand il partit pour l'Italie: il passa cinq ans à Rome, & alla ensuite étudier en Lombardie les chefs-d'œuvre du Corrége & du Carrache. Savant dessinateur, bon coloriste, il se fit une manière qui tenoit des talens de ces deux maîtres, & joignoit au mérite du dessin & de la couleur celui de la composition. Son combat d'Hercule contre les Centaures, est un des beaux ouvrages qui décorent les salles de l'académie. Il a peint à fresque, aux Invalides, la chapelle de Saint-Jérôme & celle de Saint-Ambroise. On voit de lui, à Notre-Dame, le paralytique, &, dans le chœur des Chartreux, la résurrection du Lazare, ouvrage qui ne sembleroit pas indigne des grands maîtres de l'école Lombarde. Tout ce qu'il a fait porte un grand caractère.

Il peignoit aussi très-bien le portrait. Il laissa faire le sien par un de ses élèves qui, se trouvant embarrassé, se plaignit de n'avoir que de mauvais pinceaux. *Ignorant*, lui dit le maître, *je vais faire le tien avec mes doigts*, & il le fit, prouvant que c'étoit avec la tête plus qu'avec les instrumens qu'on fait de bons ouvrages.

Il avoit le talent de faire des pastiches trompeurs dans le goût des maîtres de Flandre & d'Italie. Il fit un tableau dans le goût du Guide qui trompa Mignard lui-même. Cet artiste détrompé & piqué de son erreur dit, *qu'il fasse donc toujours des Guides, & non des Boullongnes.*

Bon Boullongne est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & huit ans. C'est un des peintres qui honnorent l'école Françoise.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Son tableau de la piscine a été gravé par Langlois.

Ses deux filles, *Genevieve* & *Magdeleine*, ont eu assez de talent dans la peinture pour être reçues à l'académie royale.

Louis Boullongne, né à Paris en 1654, étoit frère de Bon, & fut aussi élève de Louis leur père. Il a copié à Rome plusieurs grands morceaux de Raphaël, tels que la dispute du Saint-Sacrement, l'incendie *Del Borgo*, l'Héliodore, &c, & c'est d'après ces copies que ces morceaux ont été exécutés en tapisseries aux Gobelins. A son retour, il fut reçu de l'académie royale sur son tableau d'Auguste fermant le temple de Janus; & il peignit pour l'église Notre-Dame la fuite en Egypte, la présentation au temple & la Samaritaine. Il a peint à fresque aux Invalides la chapelle de Saint-Augustin, & a été plusieurs fois occupé pour les maisons royales. Il étoit correct, avoit du caractère dans les airs de tête, de l'expression, de la chaleur dans la composition, du jugement dans l'ordonnance, de la science dans la touche; mais il ne fut pas l'égal de son frère. Il a été premier peintre du roi & chevalier de l'ordre de Saint-Michel, & est mort en 1734 âgé de près de quatre-vingt ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. L. Desplaces a gravé d'après lui l'Annonciation, & P. Drevet, la présentation au temple.

(255) Augustin Terwesten, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1649, se forma au dessin d'après des estampes & sans aucun maître, apprit de même à modeler en cire, s'essaya ensuite à ciseler, & fut bientôt regardé comme le premier ciseleur de son pays. Cet état qu'il ne devoit qu'à lui-même, lui procuroit une subsistance honnête, lorsqu'à l'âge de vingt-ans, il se livra à la peinture. Alors il prit des maîtres & fit ensuite le voyage d'Italie. Il fut mandé par l'électeur de Brandebourg, établit à Berlin une académie, & y mourut en 1711, âgé de soixante & deux ans. La plupart de ses ouvrages sont en Allemagne. On dit qu'il fut l'un des meilleurs peintres d'histoire de son temps, qu'il avoit du génie, de la correction, une bonne couleur, & une extrême facilité d'exécution.

Mathieu Terwesten, frère & élève d'*Augustin*, naquit à la Haye en 1670. Déja fort avancé, il fit le voyage de Rome, de Florence,

Digitized by Google

de Veniſe, & recueillit dans toutes ces villes une ample moiſſon d'études; le plus grand nombre de ſes ouvrages eſt à la Haye, &, ſuivant M. Deſcamps, ils ſont autant de modèles pour les artiſtes. On ignore l'année de ſa mort.

(256) JEAN VERKOLIE, de l'école Hollandoiſe, né à Amſterdam en 1650, étoit fils d'un ſerrurier, & fut élevé dans le métier de ſon père. Bleſſé à la jambe à l'âge de dix-ans, & très-long-temps incommodé de cette bleſſure, il n'eut d'autre amuſement que de deſſiner d'après des eſtampes: il ſe procura des livres de perſpective & apprit ſeul cette partie des mathématiques: enfin rétabli de ſon incommodité, il eſſaya ſans maître de peindre à l'huile, & ſe perfectionna ſous Jean Lievens, aſſez habile peintre d'hiſtoire & de portraits qu'il eut bientôt ſurpaſſé. Il fut tellement chargé de portraits qu'il ne put conſacrer que très peu de temps à l'hiſtoire, & l'on eſt étonné du talent qu'il montre dans un genre qu'il avoit ſi peu cultivé. Il eſt mort à Delft en 1693, âgé de quarante-ſept ans. Il a gravé en manière noire.

NICOLAS VERKOLIE, fils & élève de Jean, naquit à Delft en 1673. Il fit d'abord le portrait; mais ſe conſacra bientôt entièrement à l'hiſtoire. « Le mérite de ſes ouvrages conſiſte, dit M. Deſcamps, dans un deſſin correct, une bonne couleur & une belle fonte » dans ſes petits tableaux. Sa touche eſt ferme, quoique moëlleuſe; les ſujets de nuit » qu'il a traités ſont très-recherchés & très-» piquans ». Il a auſſi peint en grand. Il avoit beaucoup de talent pour deſſiner à l'encre de la Chine, & ſes deſſins ſont portés à un très-haut prix. Il tient un des premiers rangs entre les graveurs en manière noire. Cet artiſte ne perdoit aucun inſtant, & les momens qu'il dérobait à l'art étoient conſacrés à la lecture. Il liſoit même en prenant ſes repas. Il eſt mort en 1746, âgé de ſoixante & treize ans.

(257) PIERRE EYCKENS, de l'école Flamande, & natif d'Anvers, occupe un rang diſtingué parmi les artiſtes de cette école. Il tâcha de ſuppléer par une collection d'eſtampes d'après les grands maîtres Italiens, & de plâtres d'après l'antique, au voyage d'Italie. Il compoſoit avec beaucoup de jugement: tout eſt lié, rien n'eſt inutile dans ſes compoſitions. Son deſſin eſt correct, ſes expreſſions juſtes, ſes draperies larges, ſes fonds enrichis de payſages & d'architecture, ſa couleur chaude & vraie, ſa touche ferme & facile.

(258) DANIEL HALLÉ, de l'école Françoiſe, fut compris, dans ſon temps, entre les peintres eſtimés. On voit de lui, à Notre-Dame, un tableau repréſentant Saint Jean devant la porte latine. Il eſt mort à Paris en 1674.

CLAUDE-GUY HALLÉ, fils & ſon élève, naquit à Paris en 1651, & ne ſortit jamais de ſa patrie. Il eut plus de ſageſſe que de chaleur, & réunit à un dégré moyen les différentes parties de ſon art. Son coloris étoit agréable, mais non vigoureux, ſon deſſin étoit correct, ſans être tout-à-fait exempt de manière, ſes compoſitions avoient de la richeſſe ſans être chargées. Sa grande intelligence lui procuroit des effets piquans. Il a fait pour l'égliſe de Notre Dame les vendeurs chaſſés du temple, & l'Annonciation, ouvrage d'un ſtyle aſſez agréable, pour que Dandré Bardon le juge digne de l'école du Guide. Ses ouvrages peignent ſon caractère, & ont plus de douceur que d'élévation. Il fut lié avec le Brun, ſans tirer aucun parti de cette liaiſon pour ſa fortune, & ne fut point employé par les miniſtres, parce qu'il négligea de leur faire la cour. Il eſt mort à Paris en 1736, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

G. Edelinck a gravé trois friſes d'après ce peintre. L. Simonneau, Saint-Arhanaſe étudiant l'écriture, & J. Audran, le ſerviteur d'Abraham offrant les préſens à Rebecca.

NOEL HALLÉ, fils de Claude Guy, né à Paris en 1711, fut élève & imitateur de ſon père. C'eſt un de ces artiſtes qui ont eu fort peu de défauts, mais à qui la nature a refuſé ce feu qui donne la vie aux ouvrages de l'art. Il fut décoré de l'ordre de Saint-Michel. Le tableau qu'il a fait pour l'égliſe de St. Louis à Verſailles, & qui eſt un de ſes beaux ouvrages, peut donner une idée de ſon talent. Il eſt mort à Paris en 1781, âgé de ſoixante & dix ans.

Ch. le Vaſſeur a gravé, d'après ce peintre, Antiochus Epiphane diſtant ſes dernières volontés; & S. Ch. Miger, Io chargée en vache, & reconnue par ſon père.

(259) JEAN-BAPTISTE SANTERRE, de l'école Françoiſe, né à Magny, près de Pontoiſe, en 1651, de parens pauvres, fut élève de Bon Boullongne. Il n'avoit point apporté en naiſſant des diſpoſitions faciles: il y ſuppléa par un travail opiniâtre, & par l'étude de la nature. Avec peu de génie pour la compoſition, il ſe borna à peindre le portrait & des ſujets d'hiſtoire & de fantaiſie qui exigeoient peu de mouvement & peu de figures. Malgré la ſtérilité de ſon eſprit, ſa difficulté dans l'exécution, & ſa froideur naturelle, il eſt un des maîtres qui font le plus d'honneur à l'école Françoiſe, parce qu'il a bien ſu connoître ſes forces, qu'il n'a jamais tenté de les excéder, & que, par conſéquent, il a très-heureuſement franchi la carrière peu vaſte

Digitized by Google

qu'il s'étoit circonscrite. La gloire est accordée à celui qui approche le plus de la perfection dans ce qu'il s'est proposé, & non à celui qui forme les entreprises les plus ambitieuses. Santerre fut sage & pur dans le dessin, il approcha de la beauté dans les airs de tête; il ne se proposa pas de fortes expressions; mais il rendit bien celles qu'il s'étoit proposées; son pinceau ne fut pas très-large, très-moëlleux, très-ragoutant, mais il fut aimable; la couleur ne fut ni chaude ni brillante, mais elle eut le charme de la douceur; ses effets ne furent point piquans, mais ils furent harmonieux. Enfin dans ses ouvrages, ce qui n'est pas un foible mérite, toutes les parties se conviennent entr'elles, sont au même dégré, & concourent à former l'accord du tout-ensemble. Le petit nombre de morceaux d'histoire qu'il a traités sont devenus célèbres : c'est la Suzanne des salles de l'Académie, la Sainte-Thérèse de la chapelle de Versailles, la Magdelaine du cabinet du Roi, l'Adam & Eve. C'est une assez belle fortune pour un artiste de n'avoir fait que des ouvrages cités par les connoisseurs : cette destinée vaut bien celle des peintres qui se sont piqués d'un génie abondant & facile. Santerre est mort à Paris en 1717, âgé de soixante & dix ans.

Sa Suzanne a été gravée par Porporati.

(260) Jean Conchillos Falco, de l'école Espagnole, naquit à Valence, de parens nobles, en 1651. Il fit une grande étude des statues antiques qui se trouvent dans la ville qu'il habitoit. On dit qu'il avoit une imagination féconde, un dessin correct, une couleur fraîche & vigoureuse, un pinceau moëlleux, une touche facile & légère. Ce peintre d'histoire est mort en 1711, âgé de soixante ans.

(261) Corneille de Bruyn, de l'école Hollandoise, né à La-Haye en 1652, est encore plus célèbre par ses voyages qu'il a décrits lui-même, que par ses talens pour la peinture. Il a contracté ses crayons & ses pinceaux à représenter les villes, les campagnes, les monumens, les costumes, les animaux, les plantes qu'il a vus dans ses voyages d'Europe & d'Asie. Il a peint aussi quelquefois le portrait. Son dessin ne manquoit pas de correction, & il avoit de la couleur. On ignore l'année de sa mort. Il est vraisemblable qu'il finit ses jours à La-Haye, où il s'étoit fixé.

(262) Richard van Orley, de l'école Flamande, naquit à Bruxelles en 1652. Il cultiva les lettres & les arts, & peignit l'histoire en miniature : il étoit dessinateur correct, tenoit plus du goût italien que de la manière flamande, décidoit bien ses plans, représentoit sans confusion de grands sujets dans de petits espaces, & enrichissoit ses fonds de morceaux d'architecture bien composés. Il a gravé beaucoup de planches à l'eau-forte, & est mort en 1732, âgé de quatre-vingt ans.

(263) Joseph del Sole, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1654, peignit surtout l'histoire, & fit quelquefois, par délassement, le portrait, le paysage & les fleurs. On voit de ses ouvrages à Bologne & à Venise. Il tenoit beaucoup de la manière du Guide. Son dessin étoit fin & sa couleur agréable; il est mort près de Pologne en 1719, âgé de soixante cinq ans.

(264) Charles de Moor, de l'école Hollandoise, né à Leyde en 1656, se fit d'abord connoître par des portraits, établit sa réputation par un tableau représentant Pyrame & Thisbé, & se montra supérieur à ses contemporains par celui que lui demandèrent les Etats pour orner la salle du Conseil, & qui représente le jugement porté par Brutus contre ses deux fils. On assure que ce tableau est effrayant par la vérité de l'expression. Il peignoit aussi de petits sujets pris dans la vie privée; & a beaucoup travaillé dans ce genre. Il dessinoit correctement & se distinguoit autant par la beauté de la couleur que par celle de l'exécution. Dans le portrait, il tient quelquefois de Rembrandt, & quelquefois de Van-Dyck. Il est mort en 1738, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(265) Louis de Deyster, de l'école Flamande, né à Bruges en 1656, peignoit l'histoire d'une manière grande & large, donnoit beaucoup de caractère à ses têtes, faisoit bien sentir le nud sous la belle ampleur de ses draperies, avoit une couleur chaude & dorée, & fidèle au principe de Rubens, il chargeoit beaucoup les lumières, & ne faisoit que glacer ses ombres, en sorte qu'on y voit partout l'impression glacée de Sil-de-Grain & de Momie. Il possédoit la grande magie du clair-obscur, & faisoit de grands effets par de grands sacrifices. Tout est en mouvement dans ses ouvrages. Quoique ses tableaux paroissent faits avec peu de travail & une grande facilité, il n'étoit pas d'une grande promptitude, parce qu'il ne peignoit rien sans avoir fait & arrêté plusieurs esquisses du même sujet, & en avoir dessiné correctement le trait sur la toile. Il est vrai qu'après ce premier travail, il peignoit au premier coup. Il eut le malheur de vouloir essayer son industrie dans tous les arts. Il fit des orgues, des clavecins, des violons, des horloges, des pendules; ces distractions lui

Digitized by Google

prirent beaucoup de temps, nuisirent à sa fortune, finirent par la détruire, & l'obligèrent, pour subsister, de faire des tableaux peints à la hâte. Il est mort en 1711, âgé de cinquante-cinq ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'une pointe négligée, & tendant plus à l'effet qu'à la correction. Il a fait aussi des planches en manière noire.

(266) Jean-François van Bloemen, de l'école Flamande, né à Anvers en 1656, doit être regardé comme un peintre Italien, puisque c'est en Italie qu'il a étudié son art & qu'il a passé sa vie. Ses ouvrages bien peints, bien coloriés, & représentant des vues de cette contrée si pittoresque, étoient surtout enlevés par les étrangers. Il est mort à Rome en 1740, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Pierre van Bloemen, son frère, étudia en Italie, & revint à Anvers. Il représenta des batailles, des caravannes, des marchés aux chevaux, des fêtes. Ses figures sont ordinairement vêtues à la manière orientale.

Ses ouvrages se ressentent de ses études faites en Italie. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort.

Norbert van Bloemen, autre frère de Jean-François, naquit en 1672; il a traité le genre du portrait & des conversations galantes. Sa couleur est fausse & crue.

(267) Nicolas Largilliere doit être regardé comme un artiste François, puisqu'il reçut la naissance à Paris en 1656; mais les Flamands ont droit de le revendiquer, puisque c'est à Anvers qu'il a reçu les principes de son art. Il peignoit d'abord la bambochade, les fleurs, les fruits, les animaux, le paysage. Il passa jeune en Angleterre, y développa ses talens & les vit récompensés. Il eut l'ardeur de s'élever jusqu'au genre de l'histoire, & il auroit pu y avoir des succès, s'il l'avoit plus constamment cultivé. Il n'eut pas du moins lieu de se repentir d'y avoir consacré quelque tems de sa vie, puisqu'il dut sans doute à ses essais en ce genre la grandeur qu'il imprima dans la suite à celui du portrait auquel ses grandes occupations l'obligèrent de se borner. L'amitié de le Brun le fixa à Paris, & il ne quitta plus cette ville que pour aller peindre Jacques II, roi d'Angleterre, & son épouse, lors du couronnement de ce Prince. Les grands ouvrages de Largilliere, ceux où il a joint le mérite de peintre de portraits, à celui de peintre d'histoire, se voient à l'hôtel-de-ville de Paris & dans l'église de Sainte-Géneviève. Il avoit une bonne couleur, une belle & large manière. « L'illusion & l'artifice des » effets, produits par la double magie des » couleurs locales & des lumières étoient, » dit Dandré Bardon, l'objet essentiel de ses » études. Il rapportoit volontiers toutes ses » connoissances à ces deux parties de l'art, & » c'est sous ce point de vue qu'il envisageoit » la nature ». Il est mort à Paris en 1746, âgé de quatre-vingt-dix ans.

Edelinck a gravé, d'après Largillière, le portrait de le Brun; P. Drevet celui de Jean Forest; Desplaces, celui de l'actrice Duclos, dans le rôle d'Ariane : c'est un portrait historié.

(268) Ferdinand Galli Bibiena, de l'école Lombarde, peintre & architecte, né à Bologne en 1657, fut élève du Cignani. Il a passé la plus grande partie de sa vie à Parme & à Vienne. Il a fait des tableaux de chevalet, estimables, dit-on, par l'ordonnance & la couleur, mais il a travaillé plus souvent à des décorations de fêtes & de théatre. On ignore l'année de sa mort; on sait qu'il vivoit encore à Bologne en 1739, âgé de quatre-vingt-deux ans. On a de lui deux volumes sur l'architecture.

François Bibiena, son frère, a été aussi peintre & architecte.

(269) François Solimeni, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera de Pagani, territoire de Naples, en 1657. Son père étoit peintre & fut son premier maître; il alla ensuite à Naples & se mit sous la conduite d'un artiste qui passoit pour plus de talens. On a cru qu'il avoit pris des leçons de Luc Giordano, mais il n'a fait qu'étudier les ouvrages de ce maître sans avoir fréquenté son école. Il a aussi étudié Pietre de Cortone, le Guide, le Calabrese. Il peignit à fresque & à l'huile, & traita presque tous les genres. Il fut le peintre le plus célèbre de son temps : s'il avoit vécu dans des temps où il régnoit un goût plus pur, on peut croire qu'avec ses dispositions naturelles, il auroit eu une célébrité encore mieux méritée. Il avoit de la fertilité, de l'abondance, du gracieux : il ne manquoit pas de correction; mais si, dans quelques parties, il l'emporte en général sur le Giordano, s'il se montre même quelquefois supérieur à quelques égards au Cortone; il a un pinceau moins facile & un style moins aimable.

Suivant M. Cochin, ses tableaux de la sacristie de Saint-Paul, à Naples, peuvent être regardés comme des chefs-d'œuvre. On y ressent par tout l'étude qu'il avoit faite des maîtres les plus agréables de l'Italie. Les figures en sont plus correctement dessinées que celles de Pietre de Cortone, les draperies en sont d'une exécution plus naturelle, la couleur a plus de vivacité. Il a dans la suite gâté sa couleur

Digitized by Google

coloreur & a donné dans un ton bleuâtre. Il peut être compris entre les maîtres qui ont conçu ce qu'on appelle de belles machines; il est inutile d'avertir que ces belles machines ne supposent pas les véritables beautés de l'art.

Il fut employé par le plus grand nombre des princes de son temps, il n'est mort qu'en 1747, âgé de près de quatre-vingt-dix ans, & n'ayant presque quitté ses pinceaux qu'en cessant de vivre.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. Jos. Goupy a gravé d'après lui Zeuxis peignant une Vénus d'après cinq beautés différentes; & Wagner, la Vierge, l'Enfant-Jésus & le petit Saint-Jean.

(270) Joseph Vivien, de l'école Françoise, naquit à Lyon en 1657, & fut élève de le Brun. Il s'est consacré au portrait, qu'il a quelquefois accompagné de figures allégoriques & l'on reconnoît alors l'école dans laquelle il s'étoit formé. Il a principalement peint au pastel, & s'est fait dans ce genre une très grande réputation qu'il conserve justement, & qui durera plus que ses ouvrages. Il saisissoit très heureusement les ressemblances, & imprimoit aux têtes un caractère de vie, mérite éminent qui tient à l'expression. Sa couleur est pâteuse & fondue, sa touche mâle, & ses teintes d'une belle fraîcheur. Il fit, par ordre de l'électeur de Cologne, un grand morceau représentant la réunion de la maison de ce prince & de celle de Bavière longtemps divisées par la guerre; il voulut, malgré son grand âge, aller présenter lui-même ce tableau, & mourut dans le palais de l'électeur, en 1735, âgé de soixante & dix-huit ans.

Le roi possède de ce peintre, la famille en grand du dauphin, fils de Louis XIV, le portrait en buste du duc de Berry, & celui de l'électeur de Bavière.

G. Edelinck a gravé d'après lui les portraits des docteurs de Sorbonne Hameau & Blampignon; & Vermeulen, Philippe V, roi d'Espagne.

(271) François-Pierre Verheyden, de l'école Hollandoise, né à la Haye en 1657, fut sculpteur jusqu'à l'âge de quatorze ans, & il se distinguoit dans cet art: ce fut alors seulement qu'il changea son ciseau contre la brosse; il s'essaya d'abord à copier des animaux d'après Sneyders & Hondekoeter, & ne tarda pas à étonner par ses progrès. On admire le feu qu'il mettoit dans ses grands tableaux de chasse; il peignit aussi les animaux à plumes, & il ne lui manqua pour atteindre aux premiers rangs dans ce genre, que d'être entré plutôt dans la carrière. Il est mort en 1611, âgé de cinquante-quatre ans.

(272) Jacques de Heus, de l'école Hollandoise, né à Utrecht en 1657, alla de bonne heure à Rome, & y fit un long séjour. Quoiqu'il eût choisi pour son genre le paysage, il dessinoit assidûment d'après nature, & devint un des meilleurs dessinateurs de l'académie. Ses ouvrages plurent tant aux Italiens qu'il continua de travailler presqu'uniquement pour eux, même après son retour dans sa patrie. Il mourut des suites d'une chûte, en 1701, à l'âge de quarante-quatre ans. Son paysage, qui représente souvent des sites d'Italie, est vrai, d'une belle couleur, & d'un pinceau facile; les animaux & les figures en sont dessinés & touchés avec esprit.

(273) Sébastien Ricci, de l'école Vénitienne, né à Belluno, en 1659, fut élève d'un peintre médiocre; mais à l'âge de vingt ans il alla puiser de meilleures leçons dans les chefs-d'œuvres déposés à Rome, à Florence, à Bologne, à Milan. Sa réputation le fit mander à Vienne par le roi des Romains, à Florence par le grand duc de Toscane, & enfin à Londres par la reine d'Angleterre. Il passa par la France, y fit quelque séjour, & y fut reçu de l'académie royale. Il donna pour morceau de réception une allégorie en l'honneur de la France.

Il peignoit bien, avoit un dessin correct, un bon goût de draperie, & donnoit aux têtes un beau caractère: il avoit une couleur fraîche, argentine, agréable, & une belle harmonie. Il traitoit fur tout d'une manière agréable les parties qui n'étoient éclairées que de reflet, & donnoit à ses tableaux un effet séduisant. Sa chaleur tenoit de la fureur de l'enthousiasme. On peut dire qu'en général il possédoit bien l'art d'agencer de grandes compositions, quoiqu'on puisse lui reprocher quelquefois d'avoir négligé cet art & trop disperfé ses figures. Il n'a pas toujours été exempt de manière, même dans la couleur, & quoique ses bons ouvrages soient dignes d'admiration, il pourroit être dangereux de chercher à l'imiter. Comme il a vécu long-temps, il n'est pas étonnant qu'il se trouve de lui des tableaux doucereux, de peu d'effet & drapés mollement. Il est mort à Venise en 1734, âgé de près de soixante & quinze ans.

Zucchi a gravé, d'après ce peintre, le prophète Nathan annonçant à David la punition de son péché; Wagner, Saint-Dominique brûlant les livres des Albigeois; P. Monaco, l'adoration des bergers.

Marc Ricci, neveu de Sébastien, né à Belluno, en 1679, mort à Venise en 1726, s'est distingué par des paysages, & en a gravé lui-même plusieurs à l'eau-forte. Fr. Bartolozzi a gravé d'après ce peintre un paysage

Digitized by Google

représentant des travaux champêtres, & un autre représentant des pasteurs & un solitaire lisant au pied d'un arbre.

(274) Adrien Vander Werf, de l'école Holandoise, né à Kralinguer-Ambacht, près de Roterdam, en 1659, annonça de très bonne-heure son inclination pour la peinture, & fut placé d'abord chez un peintre de portraits, & ensuite chez Vander Neer. A peine entré dans cette école, il étonna son nouveau maître par une copie trompeuse d'après Mieris. Ce premier chef-d'œuvre de l'élève montroit assez à quel genre il étoit appellé. Dès l'âge de dix-sept ans, il quitta l'école, & se fit une grande réputation pour les portraits en petit. Généralement applaudi, lui seul sentoit qu'il lui restoit encore des études à faire; il puisa de nouvelles connoissances & des idées plus justes & plus étendues de son art dans les porte-feuilles des amateurs, où il apprit à connoître le mérite des grands peintres Italiens. L'électeur Palatin vint passer quelque temps en Hollande, connut Vander-Werf, & lui fit une pension de 4000 florins pour obtenir six mois de son temps; il porta sept ans après cette pension à 6000 florins en engageant l'artiste à lui accorder neuf mois de son travail, l'annoblit & le créa chevalier. Le traitement avantageux qu'il accordoit au peintre, étoit encore augmenté par de riches présens.

Jamais peintre ne vit payer si cher ses ouvrages. Dans une vente, un petit tableau représentant Loth & ses filles, fut porté, de son vivant, jusqu'à la somme de 4200 florins. Il en reçut 5000 du duc d'Orléans pour un jugement de Pâris.

C'est la grande propreté, l'extrême fini, le lisse de ses ouvrages qui les fait monter à un si grand prix, & il faut avouer que ces qualités en sont le plus grand défaut. Le luisant, si cher au vulgaire des amateurs, détruit la vérité; le fini excessif tue l'esprit, le goût, & exclud le charme de la facilité. C'est ce qu'a reconnu M. Descamps dans son jugement sur les ouvrages de Vander Werf. « C'est lui, » dit-il, qui a poussé le plus loin le précieux » fini. Il a peint l'histoire & des sujets pris » dans la vie privée, beaucoup de portraits, » quelquefois en grand; mais il n'aimoit pas » le grand. Il y a de lui des sujets d'un bon » goût de dessin; mais toujours sans finesse & » quelquefois roide. Sa couleur, dans beau- » coup de ses ouvrages finis, est froide & sent » un peu l'ivoire. Il ne connoissoit pas assez » les dessous de l'épiderme pour prononcer sûre- » ment les mouvemens des muscles. Il envelop- » poit tout trop également, & la longueur du » travail lui faisoit perdre sa vivacité ordinaire; » défaut qui n'est pas dans tous ses tableaux. » Ses draperies sont, pour la plupart, larges & » de bons plis, l'harmonie ne manque pas » à ses ouvrages, ni même la couleur, excepté » pour le nud. S'il avoit été plus savant dans » le dessin, c'auroit été le premier peintre » de son temps & de son pays ».

Il entendoit aussi l'architecture, & a composé pour ses amis plusieurs façades de maisons. La bourse de Roterdam a été élevée sur ses desseins, auxquels on a fait après sa mort, & en construisant l'édifice, plusieurs changemens qui ont été autant de fautes. Il est mort en 1722, âgé de soixante & trois ans.

On voit de lui au Palais-Royal, indépendamment du jugement de Pâris, une vendeuse de marée & un marchand d'œufs.

On a d'après Vander Werf une estampe capitale par N. Delaunay, & Loth & ses filles par le même graveur. Porporati a gravé, d'après ce peintre, Adam & Ève trouvant le corps d'Abel, Massard, une conversation de trois jeunes filles.

Pierre Vander Werf, frère d'Adrien, né en 1665, a fait des ouvrages très-recherchés & payés fort cher, quoiqu'inférieurs à ceux de son frère. Il traitoit le même genre, & souvent ses tableaux ont été retouchés & terminés par Adrien. Ce sont les plus estimés. Il a été fort employé à peindre le portrait, & il réussissoit dans ce genre. Il est mort en 1718, à l'âge de cinquante-trois ans.

(275) Verendael, de l'école Flamande, né à Anvers, vers 1659, ne vivoit qu'au milieu des fleurs, & se rendit justement célèbre par l'art de les représenter. Uniquement occupé de ses travaux, il fuyoit toute société. On connoissoit, on recherchoit ses ouvrages; mais on ne connoissoit pas l'auteur. On ignore l'année de sa mort.

(276) Arnold Houbraken, de l'école Hollandoise, né à Dort en 1660, peignit avec succès l'histoire & le portrait. Il étoit assez bon dessinateur, composoit avec esprit, avoit peu de vérité dans sa couleur, draperie avec noblesse, mais enveloppoit ses figures de trop d'étoffe, observoit bien le costume, & meubloit ses fonds avec richesse. Il aimoit les lettres, étoit un des bons poètes de son temps; mais il est moins connu par ses vers que par ses vies des peintres des Pays-Bas. Il est mort en 1719, âgé de cinquante-neuf ans.

Jacques Houbraken, son fils, a eu un très-rare talent pour la gravure du portrait.

(277) Jean Brandenberg, naquit à Zug en Suisse en 1660. Après avoir étudié la nature, il fit le voyage de Rome, où il s'attacha principalement aux ouvrages de Jules-Ro-

Digitized by Google

main. On dit qu'il avoit du génie pour l'hiſtoire, que ſes ouvrages ſe ſentent des grands maîtres dont il avoit fait ſon étude, qu'il étoit aſſez correct de deſſin & vigoureux de couleur & qu'il a très-bien peint les batailles. Il vécut dans ſon pays, très-peu récompenſé de ſes talens, & il eſt mort en 1729, âgé de ſoixante & neuf ans.

(278) NUNZIO FERAIOLI, de l'école Napolitaine, naquit à Nocera de' Pagani en 1661. Il fut élève de Luc Giordano, & traita d'abord l'hiſtoire ; mais il ſe livra enſuite au payſage & imita le Pouſſin, l'Albane, Paul Bril, Salvator Roſe, le Lorrain, conſervant toujours une touche qui lui appartenoit, & répandant ſur ſes ouvrages l'agrément d'une couleur lumineuſe. Ses figures ſont ſpirituelles, il ajoutoit à l'intérêt de ſes payſages en y introduiſant des ſujets tirés de la fable & de l'hiſtoire, & faiſoit bien ſentir les différentes eſpèces des arbres. On ſait qu'il eſt mort dans un âge fort avancé.

(279) FRANÇOIS DESPORTES, de l'école Françoiſe, né au village de Champigneul en Champagne, en 1661, étoit fils d'un laboureur. Il eut une longue maladie vers l'âge de treize ans, & ce fut alors qu'il annonça ſes diſpoſitions pour la peinture, en s'amuſant dans ſon lit à copier une eſtampe. Il reçut enſuite quelques leçons d'un Flamand, peintre d'animaux, & ne voulut plus avoir d'autre maître que la nature. Il s'appliqua à deſſiner d'après le modele & d'après l'antique. Deſportes n'a pas été de ces peintres d'animaux qui ne connoiſſent que le genre auquel ils ſe livrent, & ſont obligés d'emprunter des mains étrangères, s'ils veulent repréſenter des figures dans leurs tableaux. Il ne ſe contentoit pas de repréſenter le gibier, il peignoit auſſi les chaſſeurs, & ces figures étoient des portraits fort reſſemblans & très-naturellement compoſés. Dans ſon tableau de réception à l'académie royale, il s'eſt peint lui-même en chaſſeur avec des chiens & du gibier. Il faiſoit auſſi entrer des bas-reliefs dans ſes compoſitions. Il fit en Pologne le portrait du roi Jean Sobieſki, de la reine, & d'un grand nombre de ſeigneurs. Il peignoit auſſi les fleurs, les fruits, les légumes, les inſectes ; il introduiſoit dans ſes tableaux de riches vaſes, & entendoit très-bien l'ornement & la décoration. Il a travaillé pour la plus grande partie des Cours de l'Europe.

Son caractère étoit aimable & doux ; mais il avoit une fierté noble avec ceux qui prétendoient lui faire reſpecter leurs prétentions. Un parvenu, revêtu d'une grande charge, oſa un jour le traiter avec une orgueilleuſe ſupériorité. « Quand je voudrai, lui dit-il, Monſieur, je ſerai ce que vous êtes, & vous ne pourrez jamais être ce que je ſuis. »

On l'appelle le Sneyders de la France. Il le cede peut-être à Sneyders pour la force de la couleur, la fierté de la touche ; mais il avoit une plus grande étendue de talent, & capable de travailler en pluſieurs genres, il n'étoit médiocre dans aucun. Tout ce qu'il faiſoit joignoit au caractère de la nature, la beauté de la couleur & de l'exécution. Il eſt mort à Paris en 1743, âgé de quatre-vingt deux ans.

Son tableau de réception a été gravé par Joullain, ainſi qu'un loup forcé par les chiens. On voit de ſes ouvrages dans la pluparr des maiſons royales, & dans un grand nombre de maiſons de Paris.

(280) NOEL COYPEL, de l'école Françoiſe, naquit à Paris en 1628. Il fut mis, à Orléans, ſous la conduite d'un peintre nommé Poncet, élève du Vouet, vieillard goutteux, qui l'occupoit moins de l'art que des détails de ſa maiſon. Coypel le quitta dès l'âge de quatorze ans, vint à Paris, fut employé quelque temps par un peintre nommé Guillerier, & enſuite par Charles Errard, chargé des peintures qui ſe faiſoient au Louvre. Il eut dès-lors la plus forte paye qui fut accordée aux peintres ſubalternes.

Sur les occupations que lui impoſoit la néceſſité, il prenoit du temps pour l'étude ; il ne tarda point à ſe faire connoître, fut employé par le roi & reçu de l'académie royale. Il y donna, pour morceau de reception, le tableau qui repréſente le meurtre d'Abel, & fit en même-temps pour Notre Dame, Saint-Jacques le Majeur qui, en allant au martyre, convertit un gentil. Il fut dès-lors regardé comme un des meilleurs peintres de la France & chargé d'ouvrages conſidérables. Il ne vit Rome qu'à l'âge de quarante-quatre ans, lorſqu'il fut nommé directeur de l'académie de France en cette ville. C'eſt pendant ſon ſéjour à Rome qu'il a peint les quatre petits tableaux deſtinés au cabinet du roi à Verſailles, & qui repréſentent Solon, Trajan, Alexandre-Sévère, & Ptolemée Philadelphe ; ouvrages qui reçurent les applaudiſſemens de la métropole des arts, lorſqu'ils furent expoſés publiquement à la Rotonde : ouvrages qui aſſurent la gloire de l'Auteur, & qui le mettent au deſſus de ſes fils, quoique les circonſtances aient procuré à l'aîné une plus brillante réputation. Ces tableaux prouvent que l'auteur connoiſſoit & aimoit le grand ; mais ils ne prouvent peut-être pas encore qu'il en eût le ſentiment intime. On y admire un mérite qui tient de bien près à celui du Pouſſin & de le Sueur ; mais

Digitized by Google

on croit sentir que ce mérite est le produit de l'imitation, & que l'auteur n'eût pas fait ces tableaux, s'il n'avoit pas été précédé par le Sueur & par le Poussin. Peut-être que si ces morceaux eussent été entrepris par ces deux peintres, ils ne se fussent pas permis de donner tant de valeur à leurs fonds d'architecture : ils eussent craint de nuire au sujet par ces accessoires. Ces observations n'empêchent pas que l'auteur ne doive être compté entre nos fort habiles peintres. On voit, au château des Tuileries, un grand nombre de plafonds peints de sa main ; il avoit soixante & dix-huit ans, quand il peignit d'une grande manière, aux Invalides, la voute du sanctuaire. Il est mort en 1707, âgé de soixante & dix-neuf ans.

Indépendamment des ouvrages dont nous avons parlé, on voit de lui la Samaritaine dans le chœur des Chartreux ; une Magdelaine aux pieds du crucifix, dans l'église de l'Assomption.

Ses quatre tableaux peints à Rome & envoyés au Roi, ont été gravés par Duchange, & par les deux frères Dupuis.

Antoine Coypel, fils de Noël, né à Paris en 1661, fut élève de son père, qui le mena avec lui à Rome ; mais ni la vue des chefs-d'œuvre de Rome, ni l'exemple de son père, ne purent lui inspirer le goût de la véritable grandeur, qui ne se trouve qu'avec la simplicité. Il se lia d'amitié à Rome avec le Bernin, il aima sa manière, il écouta ses conseils ; c'étoit perdre d'un côté ce qu'il auroit dû gagner de l'autre par les études qu'il faisoit d'après Raphaël & les Carraches. Il conserva toujours un goût affecté que put lui inspirer le Bernin ; il ne lui resta rien des beautés vraies que les Carraches & Raphaël pouvoient lui faire connoître. D'ailleurs il revint à Paris à l'âge de dix-huit ans ; c'est-à-dire, qu'il sortit de Rome à l'âge où il auroit pu lui être utile d'y arriver. Il n'avoit que dix-neuf ans quand il fit, pour Notre-Dame, le tableau qui représente l'Assomption de la Vierge. Il fut nommé, à l'âge de vingt ans, premier peintre de Monsieur, frère unique du roi, & devint premier peintre du roi en 1715.

Les défauts d'un homme médiocre ne sont pas contagieux. Pour qu'un artiste puisse gâter une école, il faut qu'il ait un talent capable d'en imposer, & en même temps un goût vicieux. Coypel étoit supérieur à plusieurs artistes dont nous avons parlé même avec quelqu'éloge ; mais il a été funeste à l'école Françoise, précisément parce qu'à ses vices il a joint des qualités assez séduisantes pour se faire regarder comme le premier peintre de son temps, & surtout parce que ses vices étoient précisément ceux qui fascinent les yeux du vulgaire. Parce qu'il savoit agencer d'une manière théatrale ce qu'on appelle une grande machine, parce qu'il répandoit dans ses tableaux des traits de bel esprit, on crut qu'il possédoit la véritable poétique de l'art ; parce qu'il donnoit à ses femmes des physionomies purement françoises, on crut qu'il les faisoit belles : parce qu'il leur prêtoit des minauderies, on crut qu'il leur donnoit de la grace : il leur donnoit en effet toute celle qu'elles pouvoient apprendre des maîtres de danse, toute celle, par conséquent, que rejette la nature. Il consultoit le comédien Baron sur les attitudes qu'il devoit donner à ses figures, & travestissoit les héros de l'antiquité en héros de théatre. Il adopta, il tâcha d'éterniser par son pinceau toutes les affectaries qui étoient alors à la mode, & il plut à la cour, parce que la cour se reconnoissoit dans ses ouvrages, & voyoit avec plaisir que l'art prenoit exemple d'elle pour s'écarter de la nature. A tout cela il joignoit un coloris d'éventail, que les gens du monde appelloient une belle couleur.

Le plus considérable de ses ouvrages, celui où il avoit cherché le plus à déployer tous ses talens, & dans lequel il avoit peut-être le mieux développé tous ses défauts, étoit la nouvelle galerie du Palais-Royal, qui vient d'être détruite, & dans laquelle il avoit représenté quatorze sujets de l'Enéide. Par l'air françois, par les manières de l'ancienne cour qu'il avoit répandues dans ces morceaux, on pouvoit dire qu'il avoit fait une Enéide travestie.

On voit à Paris un grand nombre de ses ouvrages ; entr'autres deux tableaux à Notre-Dame, l'Assomption dont nous avons parlé, & Jésus-Christ dans le temple avec les docteurs ; trois tableaux dans l'église de l'Assomption, qui représentent la Visitation, la Conception & la Purification ; un à l'Académie des sciences, dans lequel Minerve tient le portrait de Louis XIV ; quatre à l'Académie des belles-lettres, entre lesquels se remarque un Apollon maniéré, sans beauté, sans noblesse, qu'on pourroit appeller l'Apollon danseur.

Il faut le répéter : malgré cette critique sévère, Antoine Coypel n'étoit pas un peintre médiocre. Il n'étoit point né avec le génie du grand : mais il avoit de l'esprit, de l'abondance, de l'agrément, un dessin assez correct, une exécution assez bonne, quoiqu'un peu sèche ; s'il avoit fait de meilleures études, s'il n'avoit pas été égaré par un faux goût, il tiendroit un rang distingué, non pas entre les grands maîtres, mais entre les fort bons peintres.

Si quelqu'un étoit choqué du jugement que nous avons porté d'Antoine Coypel, nous allons, pour réparer notre faute, transcrire celui de Dandré Bardon. « Aussi poëte que

Digitized by Google

» peintre, dit-il, il mettoit dans ſes compoſi-
» tions tous les agrémens de l'eſprit & du
» génie. Il en relevoit la nobleſſe par un co-
» loris animé, par des expreſſions vives, pa-
» thétiques, frappantes, & ſurtout par les
» graces ou la fierté qu'il imprimoit ſur les
» airs de tête ».

On peut choiſir entre ces deux opinions, & celle de Dandré Bardon, artiſte eſtimable, ſembleroit devoir l'emporter. Mais qu'il nous ſoit permis de demander ſeulement ſi les fineſſes du bel eſprit peuvent être qualifiées de poéſie & de génie, ſi des minauderies peuvent former des expreſſions fortes, ſi l'afféterie eſt de la grace, ſi des airs de comédiens ſont de la nobleſſe & de la fierté? Nous ne dirons pas cependant que le jugement de Dandré Bardon ſoit abſolument faux. Il a conſidéré Coypel par les plus beaux côtés de ſes meilleurs ouvrages : nous avons appuyé ſur ſes défauts, parce qu'ils ſemblent former ſon caractère diſtinctif, & parce qu'ils peuvent être dangereux.

Antoine Coypel eſt mort en 1722, âgé de ſoixante & un ans

Il a gravé lui-même à l'eau-forte. On a de lui Démocrite, Bacchus & Ariane, terminé par G. Audran, un *Ecce Homo* & une Galathée, terminés par Ch. Simoneau, N. Tardieu a gravé, d'après Coypel, les adieux d'Hector, la colère d'Achile, Vénus dans les forges de Vulcain; Deſplaces, Vénus ſur les eaux; J. Audran, Athalie.

Noël-Nicolas Coypel, fils de Noël, mais d'un ſecond lit, & de trente-un ans plus jeune que ſon frère Antoine, naquit à Paris en 1692; il fut élève de ſon père, qu'il eut le malheur de perdre à l'âge de quinze ans. La fortune ne lui permit point d'aller à Rome; il ſe forma d'après les antiques & les ouvrages des grands maîtres qui ſont à Paris. On peut juger de ſon talent en voyant le plafond qu'il a peint à la chapelle de la Vierge dans la paroiſſe de Saint-Sauveur, les deux tableaux qu'il a faits pour les chapelles ſecrettes de la Sorbonne, & ſurtout ſon Saint-François de Paule dans la ſacriſtie des Minimes de la place Royale. Son morceau de réception à l'Académie repréſente l'enlévement d'Amymone. Il eſt mort à Paris en 1735, âgé de quarante-trois ans, lorſqu'il commençoit à acquérir de la réputation.

Il a gravé lui-même pluſieurs morceaux à l'eau-forte. J. Dantel a gravé, d'après lui, une charité romaine.

Charles-Antoine Coypel, fils d'Antoine, naquit à Paris en 1694; il fut élève & imitateur de ſon père, mais avec une très-grande infériorité. La faveur l'éleva à la place de premier peintre du roi. Son grand défaut, que rien ne peut réparer, étoit de manquer abſolument de caractère. Il deſſinoit ſouvent à l'Académie, dont il étoit le chef par la place de directeur : un ſoir, un jeune élève ſe gliſſa derrière lui : *Tu as*, lui dit-il, *un bel habit de velours, & tu deſſines une figure de camelot;* puis il ſe perdit dans la foule. Charles Antoine quitta l'hiſtoire pour la bambochade, & ſe trouva encore inférieur à ce genre. Il eſt mort en 1752, âgé de cinquante-huit ans.

(281) Gregoire Brandmuller, de l'école Allemande, né à Bâle en 1661, s'avança dans la ſcience du deſſin en copiant des eſtampes, fit des progrès dans la peinture en recevant les leçons d'un peintre très-médiocre, & vint enfin à Paris, où il entra dans l'école de le Brun. Il aida bientôt après ce maître dans les grands ouvrages dont il étoit chargé. Il avoit de la chaleur dans la compoſition, de la correction dans le trait, de la juſteſſe dans l'expreſſion, une bonne couleur, & des teintes bien fondues ſans être tourmentées. Les Allemands regardent comme un peintre du premier rang cet artiſte qui eſt mort avant l'âge de trente ans en 1691.

(282) Jean Andre, de l'école Françoiſe, né en 1662, entra des l'âge de dix-ſept ans, en qualité de frère, dans l'ordre des Jacobins. Il étoit déjà aſſez avancé dans l'art pour montrer des talens qui méritoient d'être cultivés : ſes ſupérieurs eurent le bon eſprit de les reconnoître, & l'envoyèrent à Rome, où il eut quelques liaiſons avec Carle Maratte. De retour à Paris, il fut lié avec la Foſſe & Jouvenet. Il a décoré de ſes ouvrages un grand nombre de maiſons de ſon ordre, & ſurtout celle de la rue du Bacq, à Paris, dans laquelle il demeuroit. Sa manière tenoit plus de Jouvenet que d'aucun autre maître. Comme il eſt parvenu à un âge fort avancé, il a laiſſé des ouvrages foibles, mais il n'en a point fait de mauvais. Il eſt mort à Paris en 1752, âgé de quatre-vingt-onze ans. Je l'ai connu dans mon enfance, & je l'ai vu peindre preſque juſqu'aux derniers inſtans de ſa vie.

Deſplaces a gravé, d'après ce peintre, le pape Pie V obtenant, par ſes prières, la victoire de Lépante; & Pierre Drevet, fils, Jéſus-Chriſt au milieu des Docteurs.

(283) Hyacinthe Rigaud, de l'école Françoiſe, né à Perpignan en 1659, prit à Montpellier les leçons d'un peintre de portraits nommé Ranc, imitateur de Van-Dyck. Il vint enſuite à Paris, dirigea ſes études vers le genre de l'hiſtoire, & remporta le premier prix. Ce fut en qualité de peintre d'hiſtoire qu'il fut reçu à l'Académie Royale; il ne

Digitized by Google

donna cependant pour morceau de réception que le portrait du ſculpteur Desjardins; mais ce portrait eſt hiſtorié, & il montra en même temps un crucifiement qui n'étoit pas terminé. Ce fut apparemment pour s'acquitter envers l'Académie, qu'il lui donna dans la ſuite le tableau qui repréſente Saint-André. Quoiqu'il ait fait encore quelques autres tableaux hiſtoriques, c'eſt ſur la beauté de ſes portraits qu'eſt fondée ſa réputation, & elle eſt bien méritée. Si l'on peut lui reprocher d'avoir un peu trop affecté de répandre la richeſſe dans les acceſſoires, ce défaut brillant plaiſoit à ceux qui employoient ſon pinceau, & développoit ſon talent à traiter tous les genres. On peut le plaindre de ce qu'il a travaillé dans un temps où regnoit la mode ridicule des grandes perruques : on aime à rencontrer ceux de ſes portraits où il n'a pas été obligé de repréſenter ce bizarre déguiſement. Il eſt mort à Paris en 1745, à l'âge de quatre-vingt-quarte ans.

Entre le grand nombre de portraits gravés d'après ce peintre, nous nous contenterons de citer ceux de Boſſuet & de Bernard Picard, par Drevet; celui de Desjardins, par Edelinck; celui de Mignard, par Smith.

(284) Robert Van Oudenaerde, de l'école Flamande, né à Gand en 1663, prit les leçons de pluſieurs peintres de ſon pays, entra dans l'école de Carle Maratte à Rome; & grava les principaux ouvrages de ce maître ſous ſes yeux. Il peignoit l'hiſtoire & le portrait, & paſſoit pour l'un des meilleurs poëtes latins de ſon temps. Il reſta quinze ans à Rome, toujours chargé d'occupations, & retourna enfin dans ſa ville natale où ſe voit le plus grand nombre de ſes ouvrages, & où il mourut en 1743, âgé de quatre-vingt ans.

(285) Jean-Antoine Vander Leepe, de l'école Flamande, né à Bruges en 1664, n'eut jamais d'autres leçons de peinture que celles qu'il reçut dans ſon enfance de l'une de ces religieuſes de Flandre qu'on appelle béguines. Elle peignoit à gouazze des ſujets qu'elle exécutoit enſuite en broderie : il prit plaiſir à la voir travailler, & parvint bientôt à l'imiter. Il eſſaya enſuite de peindre à l'huile & ne tarda pas à exciter l'admiration des artiſtes. Des études faites d'après nature dans la campagne & ſur le bord de la mer achevérent ſon éducation pittoreſque.

» Ses payſages, dit M. Deſcamps, ſont compoſés dans la manière d'Abraham Genocls; » & quelquefois comme ceux du Pouſſin. Il » peignoit avec une facilité ſingulière. Sa touche eſt très-libre, ſes arbres bien feuillés, » ſa couleur aſſez bonne, mais un peu griſe, » & telle qu'elle convient à des orages & » à des tempêtes : auſſi eſtime-t-on ſes marines » plus que ſes payſages ». Il occupa différentes charges de magiſtrature, cultiva l'art ſans intérêt, & avec autant d'aſſiduité que s'il en avoit attendu ſa ſubſiſtance. Il eſt mort vers 1720.

(286) Rachel Ruisch, de l'école Hollandoiſe, fille du médecin Ruiſch ſi célèbre par ſes admirables préparations anatomiques, & épouſe de Juriaen Pool, bon peintre de portrait. Seule & ſans maître, elle s'avança dans l'art du deſſin, en crayonnant, d'après des tableaux ou des eſtampes, les objets qui l'intéreſſoient, & reçut enſuite les leçons de Van Aelts peintre de fruits & de fleurs. Elle ſurpaſſa ſon maître, & ſembla même ſurpaſſer la nature par le goût & l'intelligence avec leſquels elle choiſiſſoit & diſpoſoit les fleurs & les fruits, par ſa manière de les faire contraſter. Elle les accompagnoit d'inſectes dont la vérité étoit capable de faire illuſion. Ses ouvrages ſont rares même en Hollande, parce que l'auteur les conſacroit à l'électeur Palatin. Elle eſt morte en 1750. âgée quatre-vingt-ſix ans.

(287) Joseph-Marie Crespi, dit *l'Eſpagnol*, de l'école Lombarde, naquit à Bologne en 1665, eut pluſieurs maîtres, & ſe forma ſurtout par l'étude des célèbres peintres de l'école Vénitienne, du Barroche & de Rubens. Guidé par de tels modeles, il dût devenir coloriſte. Pour rendre l'effet de ſes tableaux plus piquant, il affectoit de tenir ſes fonds obſcurs, & de répandre ſur les figures des premiers plans de grandes lumières, tantôt empruntant la clarté du ſoleil, tantôt celle d'un flambeau élevé. Il faiſoit un grand uſage de la chambre noire. Il ſe plaiſoit à repréſenter des nuits & des mers tourmentées de la tempête. Ses tableaux, dans leſquels il a cru pouvoir remplacer le génie par la bizarrerie, ſont terminés avec un grand ſoin. Il en a fait un grand nombre qui repréſentent des caricatures & des ſujets facétieux. Il eſt mort aveugle à Bologne, en 1747, âgé de quatre-vingt deux ans.

Daniel Crespi. Je ne ſais à quelle époque ni dans quelle école placer cet artiſte, qui eſt plus connu ſous le nom de *Cerano*. M. Cochin lui accorde un beau pinceau, un *faire* facile, une couleur aimable & fraîche, des tons fort agréables, quoiqu'un peu maniérés, un deſſin hardi & de bon goût quoique peu correct, une chaleur d'imagination peut-être exceſſive.

(288) Corneille du Sart, de l'école Hol-

Digitized by Google

landoise, né à Harlem en 1665 & élève de Van Oſtade, eſt inférieur à ſon maître quant à l'exécution pittoreſque, mais il eſt plus noble dans ſes compoſitions, plus ſpirituel dans ſes conceptions. Il a ſurtout repréſenté des laboratoires de chymiſtes, des fêtes flamandes, des buvettes; il a auſſi peint les fleurs, & a fait des deſſins eſtimés, à l'encre de la chine, au crayon & à l'aquarelle. Il eſt mort ſubitement en 1704, à l'âge de trente-neuf ans.

Il a gravé lui-même à l'eau forte. Wollett a gravé deux payſages d'après ce peintre.

(289) Benedetto Lutti, de l'école Florentine, né à Florence en 1666, eſt peut-être le ſeul peintre de cette école qui ait plus recherché la couleur que le deſſin. On ajoute qu'il eſtimoit les bons peintres françois, ce qui eſt encore une qualité rare entre les artiſtes florentins. Il n'étoit pas toujours correct dans les formes, avoit de belles parties de couleur, faiſoit de belles têtes & agençoit bien ſes compoſitions. Il vint à Rome vers l'âge de vingt-quatre ans, & y mourut en 1724, âgé de cinquante-huit ans. On compte entre ſes élèves Jean-Baptiſte & Carle Vanloo.

Beauvais a gravé d'après ce peintre, une Magdelaine pénitente de la galerie de Dreſde; Fr. Bartolozzi, Atalante & Hippomene, & Narciſſe.

(290) Georges Philippe Rugendas, de l'école Allemande, né à Augſbourg en 1666, ſe décida de bonne heure pour le genre des batailles: des tableaux du Bourguignon, les eſtampes de Tempeſte, fortifièrent en lui cette inclination, & guiderent ſes premiers pas dans la carrière. Il ſe fortifia par les études opiniâtres qu'il fit à Véniſe & à Rome; & acheva de ſe perfectionner en voyant le ſiege, le bombardement, la priſe & le pillage d'Augſbourg. Pendant que toute la ville étoit plongée dans la crainte, le tumulte, le déſeſpoir, pendant que lui-même étoit ruiné par ce funeſte évenement, il s'expoſoit aux plus grands dangers pour obſerver d'un œil ſtudieux, les effets du feu de l'artillerie & de la mouſqueterie, les attaques de l'infanterie & de la cavalerie, les horreurs de l'aſſaut & celles du carnage. Son génie étoit à la fois abondant & ſévere, & ſon deſſin correct; ſes bons ouvrages ſe ſentent de l'étude de la nature. Il a eu trois manières dans les différens âges de ſa vie. Dans la première, il cherchoit peu la correction; il s'occupoit de la couleur & de la touche. Dans la ſeconde il a négligé la couleur, & s'eſt appliqué ſurtout à exprimer correctement la vérité. Dans la troiſieme, il a fait concourir la couleur à la juſteſſe des expreſſions, à la vivacité des mouvemens. Cet artiſte, qui tient un rang diſtingué entre les peintres de batailles, eſt mort en 1742, âgé de ſoixante & ſeize ans.

Il a gravé un grand nombre de ſes compoſitions à l'eau-forte en en manière noire. Il y a même eu d'aſſez longues périodes de ſa vie, pendant leſquelles il ne s'eſt occupé que de la gravure.

(291) Joseph-Gabriel Imbert, de l'école Françoiſe, né à Marſeille en 1666, fut élève de Vander-Meulen & de Lebrun, & ne conſerva la manière de l'un ni de l'autre de ſes maîtres. Il entra vers l'âge de trente-quatre ans, en qualité de frère, dans l'ordre de Saint-Bruno, & prit l'habit dans la chartreuſe de Villeneuve d'Avignon où il a paſſé ſa vie. Quelquefois ſes talens furent ſecondés & quelquefois contrariés par ſes ſupérieurs. Il a travaillé pour différentes maiſons de ſon ordre, & ſurtout pour celle où il vivoit. On regarde comme ſon chef-d'œuvre le calvaire, tableau du maître-autel de la chartreuſe de Marſeille. » Le goût du deſſin, dit Dandré Bardon, le » ton de la couleur, les nuances du pathé- » tique & du pittoreſque, le contraſte, la » juſteſſe des expreſſions, y ſont ménagés avec » intelligence. L'ouvrage, en général, eſt ſi » intéreſſant qu'on ne peut le conſidérer avec » attention ſans être affecté des ſentimens que » doit inſpirer le ſujet ». Ses élèves publient qu'il avoit ſur ſon art des principes profonds. Il eſt mort en 1749, âgé de quatre-vingt trois ans.

(292) Antoine Balestra, de l'école Vénitienne, naquit à Vérone en 1666. Il ne ſe contenta pas d'étudier les grands coloriſtes de ſa nation, il alla ſe mettre à Rome ſous la conduite de Carle Maratte: & paſſa enſuite à Naples pour y obſerver les beautés particulières aux peintres de ce royaume. Il ſe forma un bon caractère de deſſin, une grande & large manière, une belle façon de compoſer. Il eut de la grace, de l'effet, de l'accord, & l'on voit de fort belles têtes dans ſes tableaux. Il eſt mort à Vérone en 1740, âgé de ſoixante & quatorze ans.

(293) Antoine Rivalz, de l'école Françoiſe, né à Toulouſe en 1667, reçut de ſon père, qui étoit peintre, les premières leçons de l'art, vint ſuivre à Paris les exercices de l'académie, alla ſe perfectionner à Rome, & retourna dans ſa ville natale, où il eſt toujours demeuré. Comme il a vécu & travaillé loin de la capitale, on ne doit pas être ſurpris que ſa réputation ne réponde pas à ſes talens. Il avoit de la correction dans le deſ-

Digitized by Google

ſin, de la force dans la couleur, une compoſition ingénieuſe & réfléchie, de la grace & du ſentiment. Il avoit formé ſon goût ſur les plus grands maîtres de Rome, & l'on compare le caractère de ſon talent à celui du Pouſſin. Il eſt mort en 1735, à l'âge de ſoixante-huit ans.

On ne voit guère de ſes ouvrages qu'à Toulouſe. Il a gravé lui-même à l'eau-forte la vérité chaſſant les vices ennemis des ſciences & des arts.

(284) Jean Kupetski, né à Porſine, ſur la frontière de Hongrie en 1667, étoit fils d'un pauvre tiſſerand. Il fuit de la maiſon paternelle, eut le bonheur de trouver un protecteur qui le mit ſous la conduite d'un peintre, & devint un très-bon peintre lui-même. Il a peint le portrait & des figures de fantaiſie avec une grande vérité, mais ſans aucun choix. Il tient de Rembrandt & de Van Dyck. On dit que perſonne ne l'a ſurpaſſé pour la couleur & l'intelligence du clair-obſcur. Il eſt mort en 1740, à l'âge de ſoixante & treize ans.

(295) Nicolas Bertin, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1667, fut élève de Jouvenet & de Bon Boullongne; mais la nature ne l'avoit pas appellé à l'imitation de ſes maîtres. Quoiqu'il ait fait de grands tableaux, tels que le baptême de l'eunuque de la reine de Candace, à Saint-Germain des Prés, & des tableaux de grandeur moyenne, tel que ſon morceau de reception à l'académie royale qui repréſente Hercule délivrant Prométhée, il a ſurtout réuſſi dans les petits tableaux de cabiner. Il eſt mort à Paris en 1736, âgé de ſoixante & neuf ans.

(296) Gaspard Pierre Verbruggen, de l'école Flamande, né à Anvers en 1668, peignit les fleurs d'une touche facile & légère, qui ne ſent pas le travail, & traita ce petit genre d'une grande manière. Il ne faut pas juger de ſon talent par ſes derniers tableaux, dans leſquels ſa facilité étoit dégenérée en négligence. Il eſt mort à Anvers en 1720, âgé de cinquante-deux ans.

(297) Jean Rudolf Huber, de l'école Allemande, né à Bâle en 1668, eſt appellé le Tintoret de la Suiſſe, quoiqu'il n'ait guère fait que des portraits. Il a égalé le peintre Vénitien par ſon extrême facilité. Ses bons ouvrages ſont d'une couleur vigoureuſe & d'une belle touche. Il eſt mort dans ſa ville natale en 1748, âgé de quatre-vingt ans.

(298) Dominique Marie Viani, de l'école Lombarde, né à Bologne en 1668, fut élève de ſon père. Il a cherché la manière du Cignani & celle du Guide. Il avoit de la grace & de la fineſſe dans le deſſin, un bon effet, une aimable façon de peindre, une manière large & de la grandeur de caractère. Il a cherché un coloris vague & lumineux, & eſt ſouvent tombé dans le fade & le monotone. Il eſt mort en 1711, âgé de quarante-trois ans.

(299) Frédéric Moucheron, de l'école Hollandoiſe, né à Embden en 1633, apprit ſon art dans ſa patrie, ſe perfectionna à Paris où ſes ouvrages furent recherchés, & alla s'établir à Amſterdam. Il n'eſt pas au premier rang des payſagiſtes des Pays-Bas, mais il continue d'être eſtimé. Le feuillé de ſes arbres eſt d'une touche facile, ſes lointains ſont variés & ont une belle vapeur, les devans de ſes tableaux ſont vigoureux. Il eſt mort à Amſterdam en 1686, âgé de cinquante-trois ans.

Isaac Moucheron, ſon fils & ſon élève, né en 1670, l'a ſurpaſſé. Il étonne par la variété & la vérité de ſon payſage: ſa couleur eſt celle de la nature; la fraîcheur y eſt jointe à la force & à l'harmonie. Il avoit vu l'Italie, & avoit fait un grand nombre d'études dans la campagne de Rome. Il eſt mort en 1744, âgé de ſoixante & quatorze ans.

Il a gravé à l'eau-forte d'après lui-même & d'après le Gaſpre.

(300) Louis Galloche, de l'école Françoiſe, né en 1670, fut élève de Louis Boullongne & ſur-tout de l'Italie. Il avoit une théorie profonde de l'art, qui nuiſit peut-être à la pratique. On voit de lui à Notre-Dame, le départ de Saint Paul, de Milet pour Jéruſalem; à l'académie royale, Hercule rendant Alceſte à ſon époux: mais ſon chef-d'œuvre eſt dans la ſacriſtie des Petits-Pères, & repréſente la tranſlation des reliques de Saint Auguſtin. Il eſt mort en 1761, âgé de quatre-vingt onze ans.

(301) Paul Farinato, de l'école Vénitienne, eſt né à Vérone, on ne ſait en quelle année: on ignore également celle de ſa mort. Il deſſinoit d'un grand caractère, mais avec beaucoup d'incorrection, faiſoit de belles têtes & les coëffoit avec goût, avoit une manière large: mais étoit ſujet à tomber dans une couleur biſe & ſans effet.

(302) Donato Creti, de l'école Lombarde, né à Cremonne en 1671, avoit un genre facile & paſſa pour un des bons peintres de ſon temps. Il drapoit bien, quoiqu'il peignit ſes draperies

Digitized by Google

draperies avec un peu de sécheresse; il étoit fin dessinateur; mais sa couleur étoit foible, & l'on préfère ses grisailles à ses tableaux coloriés. Il est mort en 1742, âgé de soixante-onze ans.

(302) Rosa Alba Carriera, qu'on nomme *Rosalba*, de l'école Vénitienne, naquit à Venise en 1672, peignit d'abord à l'huile, s'attacha ensuite à la miniature & surtout au pastel. C'est dans ces genres qu'elle s'est fait une très grande réputation pour le portrait, & pour des têtes de fantaisie très agréables & d'une couleur fraîche. Elle a séjourné longtemps à Paris & a donné pour morceau de réception à l'Académie royale un pastel représentant une mule.

» Plusieurs dames, dit M. Cochin, s'étoient » déjà rendu célèbres dans les arts; mais on » peut dire qu'à l'exception d'Elisabeth Sirani, » de Bologne, l'admiration qu'on leur accordoit étoit accompagnée de quelqu'indulgence, & fondée plutôt sur la rareté » de leurs succès que sur l'excellence de » leurs talens. Privées de la liberté d'étudier » la nature nue comme le font les hommes, » on n'est pas en droit d'exiger d'elles un » savoir aussi étendu dans des arts où cette » étude est d'une nécessité indispensable. » Rosalba s'étant attachée aux talens du pastel » & de la miniature, les a portés à un si » haut degré de mérite, que non seulement » les hommes les plus célèbres dans ces deux » genres ne l'ont point surpassée, mais même » qu'il en est bien peu qui puissent lui être » comparés. L'extrême correction & la science » profonde du dessin n'étant pas aussi absolument essentielles dans ces genres, que dans » celui de l'histoire, elle a atteint le but » qu'on peut s'y proposer par la beauté de » sa couleur. La pureté & la fraîcheur des tons qu'elle a su employer dans son coloris, » sont admirables, & la belle facilité, aussi » bien que la largeur de sa manière, l'ont » égalée au plus grands maîtres. Elle cherchoit sa récréation dans la musique & touchoit très bien du clavesin. Ses talens lui procurerent une fortune considérable. Elle est morte à Venise en 1757, âgée de quatre-vingt-cinq ans.

Wagner à gravé le portrait de cette fille célèbre peint par elle même. J. Smith a gravé d'après elle, en manière noire, le printemps & l'innocence.

(304) Claude Gillot, de l'école Françoise, né à Langres en 1673, n'eut point de succès dans l'histoire, & en eut beaucoup dans les sujets grotesques. Il doit sur-tout sa réputation à ses petits dessins, agréablement bizarres, qu'il a gravés d'une pointe très-spirituelle. Il est mort en 1722, âgé de quarante-neuf ans.

On estime justement les estampes qu'il a faites pour les fables de la Motte.

(305) Jean-Pierre Zanotti, de l'école Lombarde, né à Paris en 1674, mais mené à Bologne après ses études de la langue latine, fut élève de Pasinelli, peintre bolonois, agréable coloriste & habile dans la composition. Zanotti acquit une couleur fraîche, un pinceau moëlleux, une bonne intelligence du clair-obscur. On loue son tableau de Saint-Thomas dans la paroisse dédiée à cet apôtre, à Bologne. Il s'est aussi distingué dans la poésie, a fait une tragédie de Didon, & a été de plusieurs académies littéraires. On ignore l'année de sa mort: on sait seulement qu'il est parvenu à un âge avancé.

(306) Thierry Valkenburg, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1675, fut élève de Jean Wéeninx. Il a fait le portrait, mais sa réputation est fondée sur ses tableaux de nature morte, qui sont très-recherchés & portés à un très-haut prix. Quoiqu'il ne soit pas parvenu à la vieillesse, ses derniers ouvrages sont bien plus foibles que ceux de son bon temps. Il est mort d'apoplexie en 1721, à l'âge de quarante-six ans.

(307) Jean-Antoine Pellegrini, de l'école Vénitienne, né à Venise en 1675, peignoit bien & d'une grande manière, avoit un pinceau large & facile & beaucoup de goût. Il entendoit la grande machine de la composition & faisoit bien le paysage. A force d'étendre ses masses de lumières, il étoit sujet à détruire le relief. Ses bons ouvrages sont biens dessinés. Il est mort à Venise en 1741, à l'âge de soixante & six ans.

(308) Pierre-Jacques Cazes, de l'école Françoise, né en 1676, fut élève de Bon Boullogne. Quand il parut, la peinture étoit dans un état de décadence, & il lui fut aisé de se faire une réputation supérieure à ses talens: ou plutôt il n'eut pas la peine de la faire, on s'empressa de la lui accorder pour abbaisser celle de le Moyne qui lui étoit bien supérieur. C'étoit un de ces artistes qui possedent assez bien leur profession pour mériter des éloges modérés, & qui ont de la facilité à produire de ces ouvrages sans caractère, qui donnent peu de prise à la critique. On peut voir de lui l'Hémorroisse à Notre-Dame, & beaucoup de tableaux dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés. Il est mort en 1754, âgé de soixante & dix-huit ans.

Digitized by Google

(109) ROBERT TOURNIERES, de l'école Françoiſe, né à Caen en 1676, fit le portrait avec aſſez de ſuccès pour être reçu de l'académie royale. Il ſe fit enſuite recevoir de la même académie en qualité de peintre d'hiſtoire, ſur un petit tableau repréſentant un effet de nuit. *Voilà*, dit Jouvenet, *un homme que nous venons de recevoir pour un bout de chandelle.* Il eſt mort en 1752, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

(310) JACQUES TORNHILL, de l'école Anglaiſe, né dans le comté de Dorſet en 1676, étoit fils d'un gentilhomme qui ſe ruina par ſes profuſions. Jacques, obligé de ſe faire un état pour ſubſiſter, prit à Londres les leçons d'un peintre médiocre, ſe forma ſurtout par les ouvrages des bons maîtres qu'il parvint à raſſembler, & par un voyage en France & en Hollande. Les grandes compoſitions qu'il a exécutées à l'égliſe de Saint-Paul de Londres, au château d'Hamptoncourt, à l'hôpital de Greenwick, ſont des preuves de ſon génie : les vices de ſon deſſin & de ſa couleur peuvent être attribués aux défauts de ſon éducation pittoreſque. Il eſt mort en 1732, âgé de cinquante-ſix ans.

(311) JEAN RAOUX, de l'école Françoiſe, né à Montpellier en 1677, fut élève de Bon-Boullogne, remporta le premier prix de l'école, & fit le voyage d'Italie avec la penſion du roi. Quoique ſes études euſſent été dirigées vers le genre de l'hiſtoire, & que ce fût pour ce genre qu'il eût été reçu de l'académie royale, il crut ſentir que le génie lui manquoit, & il ſe borna ſagement aux ſujets de fantaiſie & au portrait. Il avoit le bon goût qui accompagne la ſimplicité. Son deſſin, un peu rond, convenoit bien aux figures de femmes ; ſa couleur étoit ſuave, peut-être un peu trop careſſée, il rendoit bien les reflets des étoffes ſoyeuſes. La nature ne l'avoit deſtiné qu'à repréſenter des objets agréables. Il eſt mort à Paris en 1734, âgé de cinquante-ſept ans.

J. Daullé a gravé d'après lui le repos de Vénus, & les Graces au bain ; Beauvarlet, le rendez-vous agréable & Télemaque dans l'iſle de Calypſo ; Nic. Dupuis, un concert.

(312) JACOB AMIGONI, de l'école Vénitienne, ne tient pas de la couleur vigoureuſe de cette école qui étoit alors dégenérée. Sa couleur eſt fade & douceureuſe, quelquefois jaunâtre, quelquefois tombant dans la farine. Il étoit aſſez bon deſſinateur, & dans ſes meilleurs ouvrages, ſon pinceau étoit aſſez moelleux. S'il n'avoit fait que ceux que j'ai vus, il ne mériteroit pas une place dans ce dictionnaire ; mais il a eu de la réputation en Italie, en Allemagne, en Eſpagne ; & il faut croire que l'eſtime qu'il obtenoit étoit appuyée ſur quelques titres. Il eſt mort à Madrid en 1754.

Wagner a gravé pluſieurs eſtampes d'après ce peintre.

(313) KORNBAST ROETEL, de l'école Hollandaiſe, né à la Haye en 1678, fut élève de Nerſcher qui le deſtinoit au genre du portrait : la foibleſſe de ſa ſanté, peut-être même celle de ſes diſpoſitions, l'empêcherent de faire aucuns progrès. Ses parens l'emmenerent à la campagne pour eſſayer d'y rétablir ſon tempérament : là il vit des fleurs, il eſſaya de les copier, il réuſſit ; il reconnut que c'étoit le genre dans lequel la nature lui avoit deſtiné des ſuccès ; & il en eut de très-grands, parce qu'il ſut ſe contenter de ſon partage. Sa vie ſe paſſa en quelque ſorte dans un jardin qu'il cultivoit, dont il faiſoit les objets de ſes études, & qui lui procuroit une moiſſon de profits & de gloire. En reſpirant un air pur, il fortifia ſa poitrine, & cet homme que ſes parens avoient craint de ne pouvoir élever, ne mourut qu'en 1748, à l'âge de ſoixante-neuf ans.

(314) SEBASTIEN CONCA, de l'école Napolitaine, né à Gaëte en 1679, fut élève de Solimene. Il vint à Rome, & y jouit de la première réputation. Clément XI le choiſit pour décorer de peintures à freſque & à l'huile l'égliſe de Saint-Clément. Le ſuccès de cet ouvrage lui procura toutes les grandes entrepriſes qui ſe firent à Rome de ſon temps. Sa renommée ne reſta pas renfermée dans l'Italie, & les étrangers diſputèrent aux Italiens l'avantage d'exercer ſon pinceau. Il entendoit bien les grandes compoſitions & les diſtribuoit avec ſageſſe. Il deſſinoit bien, avoit un beau pinceau, une paſſable intelligence du clair-obſcur, & de l'art de draper : mais pour vouloir être agréable, il tomboit dans le joli, & n'étoit que meſquin : on voit qu'il a cherché le grand, mais que lui-même étoit petit. Son coloris a la prétention d'être brillant & il eſt maniéré, il ſent l'éventail. Il parut un grand artiſte parce que l'art étoit lui-même dans ſa décadence, & il ne fit qu'en accélérer la ruine à Rome. Il apporta dans cette ville, dit Mengs, la manière de Solimene & des principes moins bons que faciles, qui firent tomber tout à fait la peinture. Cet artiſte eſt mort à Naples en 1764, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

Jacques Frey a gravé d'après ce peintre, la Vierge apparoiſſant à Saint-Philippe de Néri ; la

Digitized by Google

Vierge donnant le scapulaire à Saint-Simon Stock.

(315) François de Troy, de l'école Françoise, fils de Nicolas de Troy, peintre de l'hôtel-de-ville de Toulouse, naquit en cette ville en 1645. Il fut envoyé de bonne heure à Paris, dirigea d'abord ses études vers le genre de l'histoire dans l'école de Loir, entra ensuite dans celle de le Fevre & se consacra dès lors au portrait. Il fut cependant reçu de l'académie royale en qualité de peintre d'histoire : son tableau de réception représente Mercure coupant la tête d'Argus. Sans comparer de Troy au Titien, à Van-Dyck, on ne peut disconvenir qu'il n'ait été l'un des fort bons peintres de portraits de l'école Françoise, & qu'il n'ait traité avec beaucoup de talent le portrait historié. C'étoit un peintre chéri des femmes, parce qu'il avoit coutume de les représenter en déesses, & de donner même aux laides un caractère de beauté, en conservant cependant assez de leur physionomie pour qu'on pût les reconnoître. On voit de lui deux grands tableaux à l'hôtel-de-ville : on en voit un aussi dans l'église de Sainte-Genevieve, & il est assez voisin de ceux de Largilliere & de Rigaud, pour qu'on puisse aisément comparer entre eux ces trois artistes. De Troy paroit inférieur aux deux autres ; mais on peut, sans honte céder la victoire à de tels rivaux. Il est mort à Paris en 1730, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans.

Jean-François de Troy, fils & élève de François, naquit à Paris en 1680. Il passa neuf ans en Italie à étudier les grands maîtres sans adopter leur goût, & revint jouir en France d'une très-grande réputation. Il eut tous les honneurs académiques, fut nommé directeur de l'académie de Rome, & décoré de l'ordre de Saint-Michel. Ce n'étoit pas un homme ordinaire, mais c'étoit un de ces hommes dont le talent & les succès peuvent être nuisibles à une école. Son dessin avoit peu de caractère & de correction, sa couleur étoit agréable, les agencemens de ses compositions avoient de la grandeur ; mais c'étoit une grandeur théatrale. Ses tableaux représentent moins des scenes historiques que des scenes d'opéras : un excès de richesse regne dans ses parures & ses décorations ; les attitudes de ses figures manquent souvent de la justesse que pourroient même avoir de bons acteurs. Ses expressions sont foibles & triviales ; ses têtes n'ont ni le caractere du grand, ni celui du beau. Enfin il est plutôt un brillant décorateur qu'un vrai peintre d'histoire. Tout le monde connoit son histoire d'Esther, & sa conquête de la toison d'or, sujets exécutés en tapisserie aux Gobelins. Il est mort à Rome, en 1752, à l'âge de soixante & douze ans, lorsqu'il se préparoit à revenir en France.

J. Beauvarlet a gravé d'après de Troy, Esther devant Assuérus, & Esther couronnée par Assuérus ; J. Ch. le Vasseur, la punition d'Actéon.

(316) Jean Grimoux, de l'école Allemande, né à Romont, Canton de Fribourg en 1680, n'eut point de maître, & devint un peintre fort estimable, en copiant des tableaux de Van-Dyck & de Rembrandt dans le magasin d'un brocanteur. Il se fit une manière particulière, qui tient cependant, à quelques égards, de celle de Rembrandt, & il n'avoit pas l'humeur moins bizarre que ce grand peintre. Avec un grand talent pour le portrait, il en fit peu, parce qu'il se rendoit inaccessible à ceux qui auroient pu lui en demander. La plupart de ses tableaux représentent des femmes en buste ou à mi-corps, ajustées & coëffées d'une façon singulière, mais pittoresque. Ses têtes & ses attitudes sont agréables, sa couleur est belle & vigoureuse, tellement fondue, qu'on croit la voir à travers une vapeur ; ses masses sont larges & d'un grand effet. Il est mort à Paris vers 1740, âgé d'environ soixante ans.

(317) Jean van Huysum, de l'école Hollandoise, naquit à Amsterdam en 1682, de Juste van Huysum, qui étoit moins un peintre qu'un ouvrier tenant manufacture de tableaux. Ce fut dans cette boutique que Jean se forma au métier de la peinture : ses dispositions naturelles & l'aspect de la nature lui en firent trouver l'art. Ce fut les fleurs qu'il prit surtout pour objet de ses imitations, & quelques tableaux de Mignon lui indiquèrent d'abord la manière de les imiter : mais il surpassa le maître qui lui avoit fourni les exemples ; il sembla même égaler ses modèles, & quelques-uns de ses admirateurs ont prétendu qu'il en avoit surpassé la fraîcheur ; il ne tarda pas à voir payer ses tableaux douze cens florins de Hollande, & ce prix fut bientôt augmenté.

Les amateurs du fini très-précieux, & c'est le très-grand nombre, mettent Van Huysum au-dessus de tous les peintres de fleurs. Ceux qui aiment dans les ouvrages de l'art une touche facile & légère ; qui préfèrent le sentiment à la patience, jointe même à la plus grande intelligence ; qui trouvent que la vérité acquiert un nouveau prix, quand on apperçoit qu'elle a coûté peu de peine à trouver, conservent le premier rang à Baptiste ; mais le nombre en est peu considérable, il est entièrement composé de peintres. Le soin que donnoit Van Huysum à choisir les couleurs les plus éclatantes & les plus solides, à les

Digitized by Google

préparer, à épurer ſes huiles, contribue beaucoup à la brillante fraîcheur de ſes ouvrages. Cela ne diminue point ſon mérite; le choix des matériaux fait partie de l'art: mais s'il eſt vrai qu'il ait cherché à faire un ſecret de ſes procédés, c'eſt une ſorte de charlatanisme indigne de ſes talens.

» L'impreſſion en blanc de ſes panneaux ou » de ſes toiles étoit préparée, dit M. Deſcamps, » avec le plus grand ſoin, & avec une pureté » qui lui ôtoit la crainte de les voir pouſſer, » ou détruire les couleurs qu'il y appliquoit » avec bien de la légéreté. Il glaçoit tout, » excepté les clairs, ſans excepter même les » blancs, juſqu'à ce qu'il eût trouvé le ton: » c'étoit par deſſus cette préparation qu'il ter» minoit les formes, les lumières, les ombres, » les reflets. Tout eſt traité avec préciſion, » ſans négligence, mais ſans ſéchereſſe. Le » duvet, le poli, le velouté, la tranſparence, » & l'éclat le plus vrai & le plus brillant, » ſe trouvent avec cette touche que la nature » indique, & qui n'eſt due ni à la manière » ni au hazard. Les vaſes qu'il ſavoit habile» ment placer, & dans leſquels il poſoit ſes » fleurs, ſont encore d'après nature. Les bas» reliefs, auſſi finis que le reſte, ſont la plu» part bien compoſés & d'une harmonie ſa» vante. Il avoit l'adreſſe de former ſes groupes » en ſorte que les fleurs les plus éclatantes » occupoient le centre, & il ſe ſervoit de la » couleur propre de chaque fleur pour con» duire la dégradation depuis le centre juſ» qu'à l'extrémité du groupe. Des nids d'oi» ſeaux, leurs œufs, les plumes, les inſectes, » les papillons, les gouttes d'eau, tout eſt » rendu avec la plus grande vérité, & fait la » plus parfaite illuſion.

» Après cet éloge, qu'il nous ſoit permis » de dire que les fruits nous ont paru quel» quefois tenir de l'ivoire ou de la cire: une » touche plus fûre auroit annoncé plus d'art.

» Nous avons parlé de Van-Huyſum comme » du premier peintre de fleurs: il nous reſte » à le faire connoître comme bon payſagiſte. » Ses payſages ſont bien compoſés. Sans avoir » vu Rome, il employe ſouvent les vues des » antiques ruines de cette ville. On y trouve » une couleur excellente; chaque arbre a une » touche propre pour ſon feuillé: les plantes, » les différens plans, ſont tous diſpoſés avec » jugement & avec goût. Les figures, bien » deſſinées dans le goût de Laireſſe, ſont très» finies & touchées avec eſprit. Il ſembleroit » qu'il eût copié la nature dans un pays chaud; » les ciels, les lointains, les montagnes, les » vallées & le feuillage caractériſent un climat » tel que l'Italie. Les curieux les recherchent » en Hollande, & les payent fort cher ».

Ses tableaux de fleurs les plus recherchés ſont ceux dont les fonds ſont clairs, ou encore ceux dont les fonds ſont bruns, ſans être noirs.

Cet artiſte eſt mort en 1749, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

JACQUES VAN HUYSUM, frère de Jean, a copié ſes tableaux d'une manière trompeuſe. Il a peint auſſi des originaux dans le même genre qui ſont fort recherchés & portés à un très-haut prix.

(318) JEAN-BAPTISTE PIAZZETTA, de l'école Vénitienne, né à Veniſe en 1682, doit être regardé comme un élève de l'école Lombarde, & ſe forma principalement ſur les ouvrages des Carraches & du Guerchin. Il entendoit bien les agencemens des grandes compoſitions, n'étoit pas toujours correct de deſſin, & étoit maniéré dans les mouvemens & dans la couleur. Il avoit d'ailleurs cet agrément que l'on confond trop aiſément avec la grace, & peignoit d'un pinceau large, ferme & moëlleux. Il eſt mort à Veniſe, en 1754, âgé de ſoixante & douze ans. Il entendoit bien le plafond.

M. Pitteri a gravé, d'après Piazzetta, S. Jean, S. Thomas, un Chriſt mort ſur la croix; F. Bartholozzi, trois ſaints de l'Ordre de S. Dominique, en extaſe.

(319) JEAN VAN BREDA, de l'école Flamande, naquit à Anvers, en 1683, d'Alexandre Van Breda, bon payſagiſte, qui a eu le talent de bien repréſenter des vues d'Italie, des places publiques, des marchés, des foires. Le fils a ſurpaſſé le père, & a beaucoup approché de Breughel de Velours & de Wouvermans. Sa réputation, & le prix de ſes tableaux ne font qu'augmenter. Il eſt mort en 1750, âgé de ſoixante & ſept ans.

(320) ANTOINE WATTEAU, de l'école Françoiſe, né à Valenciennes, en 1684, eut Gillot pour dernier maître. Il ſe deſtinoit au genre de l'hiſtoire, & remporta même le premier prix à l'Académie Royale. S'il avoit ſuivi cette carrière, il n'eût eu vraiſemblablement que le mérite vulgaire de ce qu'on appelle un bon peintre; il s'ouvrit une carrière nouvelle, traita les ſujets galants dans un goût qui n'étoit qu'à lui, fit des imitateurs, & n'eut pas de rivaux. Ses figures, finement deſſinées, ont du mouvement, de la ſouplesſe, & la naïveté de la nature. Son coloris plein de fraîcheur rend bien la molleſſe des chairs, le brillant des étoffes, la verdure du payſage. Ses compoſitions ont beaucoup d'art, mais cet art eſt toujours caché, & ne ſemble que l'expreſſion fidele de la nature. Ses arbres ſont légers & bien feuillés, ſes ciels ſuaves, & faits avec facilité: l'architecture dont il a ſouvent orné ſes tableaux eſt de bon goût & bien

Digitized by Google

entendue. Ses sujets les plus ordinaires, sont des fêtes champêtres ou des scènes théâtrales : les vêtemens, les ajustemens, les coëffures sont toujours pittoresques. Il étudioit partout, à la campagne, au spectacle, dans les promenades ; il traçoit tout ce qui lui sembloit piquant, & ces études lui ont servi à répandre sur ses ouvrages la vérité qui en fait le prix. Il a nui quelque temps, mais fort innocemment, au genre de l'histoire, parce que les amateurs, même hors de France, ne vouloient plus avoir que des ouvrages dans le goût de Watteau. Il est mort à Nogent, près de Paris, en 1721, à l'âge de trente sept ans.

L'œuvre gravée de Watteau, est très considérable. Les meilleurs graveurs de son temps n'étoient guère occupés qu'à reproduire ses ouvrages. Entre un si grand nombre de morceaux nous ne citerons que l'Isle enchantée, gravée par le Bas, la mariée de Village, par C. N. Cochin, l'embarquement pour Cythère, par N. Tardieu.

(321) Balthazar Denner, de l'école Allemande, né à Hambourg, en 1685, n'eut que de mauvais maîtres, fut placé par ses parens dans des maisons de commerce, & ne put donner longtems à la peinture que quelques instans de loisir : ce n'est pas un peintre qu'on doive imiter, mais il doit être cité par l'extrême soin qu'il donnoit aux têtes; on y voit jusqu'au pores de la peau, on y compte jusqu'aux plus foibles plis de son tissu, il a même peint quelquefois dans la pupille de l'œil, les objets qui s'y miroient : & ce soin minutieux n'empêche pas qu'à une distance convenable, ses têtes ne produisent l'effet qu'elles doivent faire. La touche en est juste, la couleur fans manière, l'expression vraie. Dans les autres parties, le dessin est très foible, les plis des draperies, fans forme & fans vérité, la composition fans goût & fans choix. Cet artiste patient, est mort en 1747, âgé de soixante & deux ans.

(322) Jean-Marc Nattier, de l'école Françoise, né à Paris en 1685, fut reçu de l'académie royale comme peintre d'histoire, & se consacra au portrait : il plût surtout aux femmes qu'il transformoit en nymphes, en déesses, & qu'il embellissoit. C'est d'après ses dessins qu'a été gravée la galerie de Luxembourg, peinte par Rubens. Il est mort en 1776, âgé de quatre-vingt-deux ans.

(323) Jean-Baptiste Oudry, de l'école Françoise, né à Paris en 1686, fut élève de Largillière, qui lui donna d'excellens principes de couleur, & l'exerça dans tous les genres : c'est peut-être ainsi que devroit toujours être dirigée l'éducation pittoresque. Il n'est aucun genre que le peintre d'histoire ne doive bien posseder ; & l'artiste qui se consacre à un genre particulier, se félicitera toujours de s'être exercé dans un genre supérieur. C'est ce qu'entendoit Watteau, quand il disoit qu'il faut un peu jouer de la flute pour bien jouer du tambour. Oudry fut d'abord très-occupé à faire le portrait, mais fans abandonner l'histoire pour laquelle il fut agréé, & reçu de l'académie royale. On voit de lui une nativité & un saint-Gille, dans l'église de S. Leu, & une adoration des Mages dans la salle du chapitre de S. Martin-des-Champs ; mais il se livra ensuite à peindre les animaux, & c'est dans ce genre qu'il s'est fait une très-grande réputation. Il savoit, par la touche & par la couleur, donner à tous les objets leur véritable caractère. Toutes les maisons royales sont ornées de ses ouvrages, & il a beaucoup travaillé pour les particuliers & les étrangers. Il peignoit bien le paysage, & il campoit sous une tente pour en faire les études d'après nature. Il est mort en 1755, âgé de soixante & dix ans.

Entre le grand nombre de tableaux du Roi, ouvrages de ce peintre, on en distingue un capital. Louis XV y est représenté à cheval, au milieu de douze seigneurs de sa cour & de plusieurs officiers; tous les portraits sont très-ressemblans; les chevaux, les chiens sont eux-mêmes des portraits de chevaux des écuries du Roi, de chiens de sa meute. Oudry est représenté lui-même dans un coin du tableau, faisant un dessin de la chasse.

On a beaucoup gravé d'après Oudry. La collection des estampes des fables de la Fontaine suffiroit pour donner une juste idée de son talent.

(324) Antoine Canale, de l'école Vénitienne, né en 1687, se livra au genre du paysage, qu'il étudia d'après nature, & qu'il traita d'une manière vague & légère. Ses ouvrages respirent la facilité : ils sont faits de peu de chose, & produisent un effet très-juste. Il est mort en 1768, âgé de quatre-vingt-un ans.

(325) François le Moine, de l'école Françoise, né à Paris en 1688, de parens fort pauvres, fut élève de Galloche. Quoiqu'il eût remporté le premier prix de l'academie royale, il ne fut point envoyé à Rome, parce que le malheur des temps empêcha de nommer des pensionnaires. Il fit dans la suite le voyage d'Italie, mais en courant, dans l'espace de six mois, & lorsqu'il étoit déja formé. Il ne put que voir, & n'eut le temps de rien étudier.

Le Moine devoit faire révolution dans l'é-

Digitized by Google

cole Françoiſe. Il étoit porté au grand, peut-être encore plus par ambition que par génie; & s'il n'avoit pas le ſentiment de ce qui conſtitue le grand dans la nature humaine, il avoit bien l'intelligence de ce qu'on appelle le grand dans la machine. Il étoit gracieux ſans chercher comme Coypel, la grimace, la minauderie qui veut imiter la grace; ſes conceptions, ſes ordonnances, ſes attitudes avoient du naturel, de la vérité. Il ne tomboit pas dans les attitudes théâtrales, comme de Troy; il ne cherchoit pas non plus, comme ce peintre, la richeſſe dans la magnificence affectée des vêtemens & des acceſſoires; il la plaçoit dans l'ordonnance, diſpoſoit induſtrieuſement les groupes, & variois ſans affectation les mouvemens de toutes les figures. Enfin, il entendoit très-bien la machine pittoreſque, & c'eſt un des grands moyens de réuſſir, parce qu'il eſt peu de bons juges des parties plus ſavantes de l'art.

Le Moine ne peut être placé dans la claſſe des grands coloriſtes; mais il avoit des parties de couleur qui devoient le conduire au ſuccès; de la fraîcheur, des tons ſuaves, un agrément général, effet de l'harmonie, une heureuſe cadence dans la diſtribution des ombres & des couleurs. Il peignoit avec aſſez de peine, & étoit lent dans l'exécution: mais il avoit l'adreſſe de revenir ſur ſon ouvrage, & d'y donner l'apparence de la facilité. Si ſes deſſous étoient peinés, il les couvroit & ne laiſſoit plus voir que la grace du pinceau; ruſe permiſe & même recommandable; car l'artiſte curieux de ſa réputation ne doit négliger aucun moyen de plaire, & le ſentiment d'un travail pénible déplaît toujours.

Ses ouvrages ont de l'ame & du feu. S'il étoit mou & incorrect dans le deſſin, s'il connoiſſoit trop peu la fineſſe des attaches, ſi preſque toujours on peut lui reprocher un peu de manière dans les formes, il plaiſoit par un ſentiment de chair, & par cette morbideſſe qui charme le grand nombre des ſpectateurs, bien plus qu'une ſavante & profonde étude.

Il donnoit plutôt du gracieux que de la grace à ſes têtes de femmes, & n'avoit pas le ſentiment de la vraie beauté; mais il plaiſoit ſans elle, ce qui, par des raiſons phyſiques, eſt moins difficile en France que dans pluſieurs autres pays. Comme la beauté des têtes y eſt rare dans la nature, on eſt convenu d'y prendre pour elle une gentilleſſe de convention. Ses têtes d'hommes manquent de caractère; & en général, il n'étoit propre à aucune des parties de l'art qui exigent de la fermeté. Il n'atteignoit pas à la nobleſſe dans les figures, & n'avoit que celle de la compoſition. Ses draperies ſont comme tout le reſte, plutôt agréables que d'un grand goût.

Il chercha les grandes entrepriſes, & parvint à s'en procurer. Il fit, à très bas prix, le plafond du chœur des Jacobins de la rue du Bacq; il peignit d'une freſque vigoureuſe celui de la chapelle de la Vierge, à la paroiſſe S. Sulpice; mais ſon plafond du ſallon d'Hercule, à Verſailles, eſt la plus vaſte compoſition qui exiſte en Europe, puiſqu'elle porte 64 pieds de long, ſur 54 de large, & huit pieds & demi de renfoncement, ſans être interrompue par aucun corps d'architecture vraie ou ſuppoſée. Le nombre des figures eſt de cent quarante deux. Cet ouvrage, tout entier de la main du maître, a été peint à l'huile, ſur toiles marouflées, en quatre années.

Le Moine répandoit trop d'éclat, & cherchoit trop ouvertement la gloire pour ne pas exciter la haine de ceux qui avoient la vanité de ſe croire ſes rivaux. Tendre fils, maître doux & complaiſant pour ſes élèves, mais homme paſſionné, il n'eut pas l'adreſſe de cacher la haine qu'il rendoit à ſes ennemis, & ne fit que les aigrir davantage. On fit à Cazes une grande réputation qui eſt oubliée, parce qu'on voulut oppoſer une réputation factice à celle de le **Moine.** On ferma les yeux ſur les brillantes **qualités** pittoreſques du dernier, pour ne s'attacher qu'à ſes nombreux défauts: le Cortone de la France ne recueillit que des mépris de la part des artiſtes. Il crut que ſon mérite étoit méconnu, parce qu'il étoit en effet trop bien ſenti par ſes envieux, qui cherchoient à le ravaler; il ſe crut mal récompenſé de ſon ſallon d'Hercule; il comparoit les honneurs dont le Brun avoit été comblé, avec le peu de diſtinction qu'on lui marquoit; il crut même ſes ennemis aſſez puiſſans pour lui ravir la liberté. Son eſprit s'aliéna, & un matin que M. Berger, qui l'aimoit, & qui l'avoit conduit à Rome, venoit le chercher pour le mener à la campagne, où il eſpéroit le faire traiter, il crut qu'on venoit l'arrêter pour le conduire en priſon, ſe frappa de neuf coups d'épée, eut encore la force d'ouvrir ſa porte, & tomba mort aux pieds de ſon ami. Cet événement arriva en 1737: le Moine avoit alors quarante-neuf ans, & étoit revêtu depuis dix mois, de la place de premier peintre du Roi. On regarde comme ſon chef-d'œuvre la fuite en Egypte, tableau qu'il fit pour les religieuſes de l'Aſſomption. On y joint encore une femme entrant au bain, qu'il commença à Bologne, qu'il continua à Veniſe, & qu'il finit à Rome. Son morceau de réception à l'Académie Royale, repréſentant Hercule & Cacus, n'eſt pas le plus beau de ſes ouvrages; mais il eſt peut être le moins incorrect.

Cars a gravé d'après ce Peintre, Hercule & Omphale, la femme deſcendant au bain, le Tems qui enleve la Vérité, Hercule &

Digitized by Google

Cacus, & le tableau ovale du fallon Paix à Verſailles, &c.

(326) François-Paul Ferg, de l'Ecole Allemande, né à Vienne en Autriche en 1689, repréſentoit, dit M. Deſcamps, » comme Berghem & Wouvermans, les fêtes champêtres, » le travaux des Villageois. Il ornoit ſes payſages, de ruines & d'architecture du meilleur choix : la pierre & le marbre étoient » diſtinctement imités, ſans ſéchereſſe & ſans » froideur. Son goût de colorier, dans ſes » premieres années, tenoit de la vigueur & » de la force des maîtres d'Italie. Il ne fit » enſuite que conſulter la nature, abandonna » le préjugé de l'imitation de maniere, & » ne ſuivit plus que la maniere qu'inſpire la » vérité, qui eſt plus claire & plus vague. » Sa couleur eſt bonne, & ſa touche facile. » Ses compoſitions ſont d'un homme d'eſprit : » chaque figure intéreſſe dans ſes payſages. » Il deſſinoit bien, mais ſes chevaux n'ont » pas la fineſſe de ceux de Wouvermans ». Cet artiſte eſtimable, dont les tableaux ſont aujourd'hui juſtement recherchés en Angleterre, eſt mort de misère à Londres, à l'âge de cinquante & un ans.

Il a gravé lui-même à l'eau-forte pluſieurs de ſes payſages, & les épreuves en ſont recherchées. Vivarès a gravé d'après lui la converſation champêtre. Son portrait qu'il a peint à Dreſde, & qui a été gravé par J. F. Bauſe, prouve qu'il faiſoit auſſi le portrait.

(327) Nicolas Lancret de l'école Françoiſe, né à Paris, en 1690, fut élève & imitateur de Watteau, & l'on aſſure même qu'il lui inſpira de la jalouſie, quoique cependant il fut loin de l'égaler. Il étoit agréable par ſes compoſitions & ſon exécution ; il vit ſes ouvrages fort recherchés, fut reçu de l'académie royale & mourut en 1747, à l'âge de cinquante ſept ans. On a beaucoup gravé d'après lui, lorſque le genre un peu mielleux de ſes tableaux étoit à la mode.

(327) Francischello delle Mura, de l'école Napolitaine ; on ignore l'année de ſa naiſſance, le lieu où il vit le jour, & le tems de ſa mort : on ſait qu'il vivoit encore en 1756. Il étoit élève de Solimene, & fut regardé comme un des meilleurs maîtres de ſon temps. Il fut mandé par le roi de Sardaigne, pour orner les galeries du palais de ce prince, & quelques égliſes de Turin. De retour à Naples, il travailla pour les principales villes d'Italie & pour les ſouverains étrangers. Il entendoit bien la richeſſe de la compoſition & l'enchaînement des groupes : il ajuſtoit bien ſes figures & leur donnoit de bonnes attitudes ; mais il étoit fort manieré de deſſin, & ſa couleur ſentoit l'éventail ; elle a de l'agrément, mais elle eſt fauſſe. Il a peint l'annonciation dans une égliſe de Mantoue. On voit le chocolat de la Vierge qui chauffe dans une caſſetiere d'argent : elle a un chat, un perroquet & une belle chaiſe de velours, à crépines d'or.

(329) Jean-Paul Panini, qu'on appelle ſouvent *Jean-Paul*, de l'école Lombarde, né à Plaiſance, en 1691, très-célèbre peintre de ruines. Il fut élève de Lucatolli, & ſe forma ſur tout par l'étude des monumens de l'ancienne Rome. Il eſt mort à Florence dans un âge avancé. Fr. Vivarès a gravé d'après lui deux tableaux de ruines romaines, & Madame Lempereur, la pyramide de Ceſtius.

(330) Jean Restout, de l'école Françoiſe, né à Rouen en 1692, eut pour père un peintre eſtime, mais qui ne vécut pas aſſez pour faire l'éducation pittoreſque de ſon fils. Le jeune Reſtout vint à Paris, où il entra dans l'école de Jouvenet ſon oncle. Il prit la maniere de ce très-habile maître, l'aida dans ſes ouvrages, & s'il ne devint pas abſolument ſon égal, il eſt du moins celui de nos peintres qu'on puiſſe le mieux lui comparer. Il n'eût pas fait les chefs-d'œuvre de Jouvenet, mais il eût pu quelquefois ſoutenir avec lui la concurrence. Il étoit plus aimable de couleur, plus capable de ſe plier à traiter des ſujets gracieux. On peut voir dans les ſalles de l'académie, ſon morceau de réception qui repréſente Aréthuſe fuyant dans les bras de Diane la pourſuite d'Alphée ; à Saint-Martin des Champs, Saint-Paul impoſant les mains à Ananie, & le miracle de la piſcine, pluſieurs Tableaux à Saint-Germain-des-Prez, & le plafond de la Bibliothèque de Sainte-Genevieve. Il eſt mort à Paris en 1768, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

Drevet a gravé d'après ce peintre, Jéſus-Chriſt réconforté par les Anges ; & C. N. Cochin pere, Laban s'excuſant à Jacob de lui donner Lia, au lieu de Rachel.

(331) Jean-Baptiste Tiepolo, de l'école Vénitienne, né en 1693, avoit un genie heureux pour la compoſition, un grand goût de deſſin, quoiqu'avec de la maniere & de l'incorrection ; un pinceau moelleux & facile, de l'eſprit dans la touche & une aimable négligence dans l'exécution, un coloris lumineux, qui n'eſt repréhenſible que parce qu'il a trop d'éclat & de beauté ; il a beſoin d'être ſali par le tems. Ses têtes de femmes ſont très-agréables. La plupart des ouvrages de cet Artiſte ſont des plafonds à freſque. Il eſt mort à Veniſe en 1770, âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

Digitized by Google

Son fils a gravé d'après lui, la Vierge apparoissant à Saint-François de Paule, Sainte Thérèse ravie dans le ciel, une fuite & un repos en Egypte, &c.

(332) CHARLES CONRADO, de l'école Napolitaine, né en 1693, élève manieré de Solimène, sacrifiant tout, & même la raison, à ce que les modernes appellent la *machine*, faisant consister l'art de peindre dans l'adresse de remplir le champ qui lui étoit proposé, d'imaginer des attitudes tourmentées, de trouver des contrastes & des oppositions de figures, de groupes & de masses. Il eut beaucoup de réputation, & fut appellé en Espagne, où se trouve le plus grand nombre de ses ouvrages. Il est mort, à Naples en 1768, âgé de soixante & quinze ans.

(333 PIERRE BIANCHI, de l'école Romaine, né à Rome en 1694, étoit persuadé que l'esprit d'un peintre doit être orné par la culture des lettres. Il peignit l'histoire, le portrait, le paysage, les marines, les plantes, les animaux, les fleurs, à fresque, à l'huile, & à gouache. L'estime qu'il obtint, le fit choisir pour peindre un tableau dans la basilique de Saint-Pierre. Il étoit un juge sévère pour lui-même, & il lui arriva souvent de détruire ses ouvrages après les avoir terminés: il disoit qu'ils n'etoient pas dignes de satisfaire ceux qui les avoient demandés, puisqu'ils ne satisfaisoient pas même leur auteur. Il est mort à Rome en 1739, âgé de quarante-cinq ans.

(334) JEAN DE WIT, de l'école Hollandoise, né en 1695, à Amsterdam, est le meilleur peintre d'histoire, que la Hollande ait produit en ce siècle. Il étudia beaucoup Rubens & van-Dyck, copia leurs ouvrages au crayon & au pinceau, & pour se consoler des obstacles qui ne lui permirent pas de voir l'Italie, il rassembla une riche collection de dessins & d'estampes des meilleurs maîtres Italiens, de bas-reliefs, de figures en ronde-bosse, & consulta toujours la nature. Son pinceau étoit facile, sa touche brillante, ses compositions riches, son dessin foible; il ne peut-être surpassé, dit-on, dans l'imitation des bas-reliefs en pierre, en marbre, en bronze, &c. On ajoute que ses rivaux redoutoient ses talens; & ne pouvoient s'empêcher d'aimer sa personne. On ne marque point l'année de sa mort.

(335) LOUIS TOCQUÉ, de l'école Françoise, né en 1695, élève de Bertin, tient un rang honorable entre les peintres de portraits, que la France a comptés en ce siècle. Sa réputation passa jusqu'au fond du nord, & il fut mandé par la cour de Russie pour faire le portrait de l'Impératrice Elisabeth. Il est mort en 1772, âgé de soixante & dix-sept ans.

Nic. Dupuis, a gravé d'après lui, le portrait de M. de Tournehem, J. G. Wille, celui du Marquis de Marigny, & Smith, le portrait en pied de l'impératrice Elisabeth.

(336) JEAN-JEROME SERVANDONI, de l'école Florentine, né à Florence en 1695, eut pour dernier maître *Jean-Paul Panini*. Son morceau de réception à l'académie royale, prouve qu'il fut un peintre estimable dans le genre des ruines; le portail de Saint-Sulpice rend témoignage à ses talens en architecture; ses spectacles à décorations, dont on n'a pas encore perdu le souvenir, ont montré la fertilité & la richesse de son génie. Ses talens ont été distingués & richement récompensés non-seulement en France, mais en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Portugal. En gagnant beaucoup, il a toujours vécu pauvre & endetté. Il est mort à Paris en 1766, âgé de soixante & onze ans. Quelques personnes ont prétendu qu'il étoit François, que son véritable nom étoit *Servan*, & qu'il étoit né dans le pays d'Aunis.

(337) CORNEILLE TROOST, de l'école Hollandoise, né à Amsterdam en 1697, peignit le portrait, l'histoire & des sujets de la vie privée. Les directeurs de la plupart des compagnies de Hollande & même de Flandre, voulurent avoir leurs portraits de sa main, pour en décorer les salles publiques. Ses petits Tableaux sont très-recherchés: on peut en général leur reprocher d'être trop libres; mais ils sont d'une bonne couleur, d'une touche libre, bien composés & plein d'intérêt. Il est mort en 1758, âgé de cinquante trois ans.

(338) PIERRE SUBLEYRAS, de l'école Françoise, né à Uzès en 1699, fut élève de Rivalz, & avoit déjà fait des ouvrages très-importans à Toulouse, quand il vint se mettre au rang des élèves de l'académie royale de Paris. Il n'étoit déjà pas indigne de prendre place entre les maîtres; dès la seconde année de son séjour en cette ville, il remporta le premier prix. Son tableau représentoit le serpent d'airain, & auroit pu mériter de lui servir de morceau de réception. Il alla à Rome avec la pension du roi, & y resta quand le temps de son pensionnat fut expiré. Il se fit une telle réputation dans cette capitale des arts, où les talens étrangers ne sont pas légérement accueillis, qu'il fût chargé de faire un tableau pour la basilique de Saint-Pierre, & qu'il le vit exécuter en mosaïque de son vivant. Le sujet de Saint-Basile célébrant la messe,

&

& l'Empereur Valens, protecteur des hérétiques, tombant évanoui dans les bras de ſes gardes. Différentes villes d'Italie & des princes étrangers, exercèrent les talens de Subleyras, qui mourut à Rome en 1749, âgé de cinquante ans.

On voit de lui, dans les ſalles de l'académie royale, le portrait du pape Benoît XIV.

Son tableau placé à Saint-Pierre de Rome, a été gravé par D. Cunego. Il a gravé lui-même à l'eau-forte Saint-Bruno, reſſuſcitant par ſes prières un enfant mort.

(339) JOSEPH NOGARI, de l'école Vénitienne, né en 1699, & élève de Baleſtra, ſe ſentant trop peu de génie, ne crut pas devoir ſe livrer à l'hiſtoire, & ſe fit de la réputation par des têtes de caractère qui ont été recherchées & qui ſe trouvent dans différens cabinets de l'Europe. Elles ſont d'un deſſin juſte, & d'une couleur brillante. Peiroleri en a gravé un grand nombre. Il faiſoit auſſi le portrait. Il eſt mort à Veniſe en 1763, âgé de ſoixante & quatre ans.

(340) CHARLES NATOIRE, de l'école Françoiſe, né à Nîmes en 1700, eut ſur-tout la réputation de bon deſſinateur, & contribua à ramener en France le goût de la pureté des formes que des maîtres maniérés avoient fait négliger. Il a été directeur de l'académie de France à Rome, & eſt mort en cette ville en 1775, âgé de ſoixante & quinze ans.

Les peintures dont il a décoré la chapelle des enfans trouvés de Paris, & qui ſont aujourd'hui fort altérées, ont été gravées par Et. Feſſard. Diane & Actéon par Deſplaces, Vénus donnant à Enée les armes fabriquées par Vulcain, par J. J. Flipart.

(341) JEAN DUMONT LE ROMAIN, de l'école Françoiſe, né en 1700, eſt un de ces artiſtes dont la réputation n'eſt guere ſortie des limites de l'académie. Il a peu travaillé. Son morceau de réception à l'académie royale, qui repréſente Hercule & Omphale, n'eſt pas une belle choſe : c'eſt ſeulement ce qu'on appelle un ouvrage bien peint. l'Hercule eſt bas, l'Omphale eſt loin d'être belle. Il eſt mort en 1781.

L'Hercule & Omphale a été gravé par S. C. Miger.

(342) MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ BARDON, de l'école Françoiſe, né en 1700, a fait peu de tableaux, & ne jouiroit guère que d'une réputation concentrée dans l'enceinte de l'académie, s'il n'avoit pas publié ſon traité de peinture & les coſtumes des anciens. Il eſt t en 1783.

(343) SIMON CHARDIN, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1701, a peint, de la maniere la plus ragoutante & la plus vraie, la nature morte : il ne devoit rien à l'imitation, aux conventions d'aucun artiſte, & ſembloit avoir inventé l'art. Il a fait auſſi de petits tableaux de converſation dont on eſtime la vérité naïve. Il poſſédoit parfaitement l'art de détacher les uns des autres, par les différentes valeurs des tons, des objets d'une même couleur. Son coloris n'a aucune beauté de convention ; il eſt bon, parce qu'il eſt une imitation préciſe de la nature Son pinceau eſt inimitable. On peut dire que Chardin a été un très-grand peintre dans un petit genre, & que perſonne n'a mieux poſſédé que lui le métier de la peinture, quoiqu'il ne l'exerçât de la manière d'aucun autre peintre Il eſt mort à Paris en 1779, âgé de ſoixante & dix-huit ans.

(344) POMPEO BATTONI, de l'école Florentine, né à Lucques en 1702, eſt le plus célèbre des peintres que l'Italie ait produits en ce ſiecle. Ce n'étoit point un artiſte très-ſavant, ni qui eût ſuppléé au défaut de ſes connoiſſances par de profondes réflexions. Ses ouvrages ne ſe ſentent ni d'une étude aſſidue de l'antique, ni de celle des ouvrages de Raphaël & des autres grands maîtres de l'Italie : mais la nature l'avoit fait peintre & il avoit ſuivi l'impulſion de la nature. Il ne manquoit ni de caractère, ni de correction, ni d'agrément ; & s'il n'avoit pas de très-grandes conceptions, il ſavoit du moins bien rendre ce qu'il avoit conçu. Il auroit été dans tous les temps un peintre très-eſtimable ; dans le temps où il vécut, il devoit répandre un grand éclat. Son nom eſt connu dans toute l'Europe, & partout ſes ouvrages ſont recherchés. Mengs, plus ſavant que lui, fut ſon rival ; mais moins favoriſé de la nature, s'il jouit d'une réputation plus brillante, il la doit moins, peut-être, à une ſupériorité réelle qu'aux éloges de Winckelmann. Il auroit été à déſirer que Battoni eût eu les connoiſſances & les penſées de Mengs, ou que Mengs eût eu les qualités naturelles & les talens pittoreſques de Battoni. Cet artiſte eſt mort à Rome en 1786, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

(345) PIERRE-CHARLES TRÉMOLLIERE, de l'école Françoiſe, né à Cholet en Poitou, en 1703, d'une famille noble, avoit de l'agrément, de la facilité, de la ſimplicité. Sa vie trop courte ne lui a guere permis de donner que des eſpérances. Il eſt mort à Paris en 1739, âgé de trente-ſix ans.

Son tableau repréſentant Diane accompagnée de ſes Nymphes, a été gravé par Jac. Mallier.

Digitized by Google

(346) François Boucher, de l'école Françoise, né à Paris en 1704, fut élève de le Moine. Jamais peintre n'a plus abusé de dispositions brillantes, d'une extrême facilité; jamais artiste n'a témoigné plus ouvertement son mépris pour la vraie beauté, telle qu'elle nous est offerte par la nature choisie, telle qu'elle a été sentie & exprimée par les statuaires de l'ancienne Grece & par Raphael; jamais aucun n'a excité un engouement plus général. Il entendoit très-bien la machine pittoresque; c'est ce qu'il a prouvé par quelques tableaux, & surtout par des esquisses qui l'ont fait regarder comme un homme de génie: mais le génie de l'art ne consiste pas dans l'agencement d'un sujet; mais dans la manière juste, vraie, profondément sentie dont il est exprimé. Il y a plus de génie dans une figure, dans une tête, quelquefois dans le mouvement d'une main de Raphael, que dans tout le fracas de Luc Giordano, de Romanelli, de Solimene. Il y a plus de génie dans quelques vers de Racine, que dans la pompe & le mouvement exagéré de bien des tragédies modernes. Les tableaux de Boucher prouvent qu'il étoit incapable de donner à ses ouvrages la beauté, l'expression, les reflexions qui étoient nécessaires pour exécuter ses esquisses & en faire des ouvrages de génie. Qu'importe que, dans ses croquis, des figures fussent pittoresquement disposées? Avoit-il, pour les traiter avec génie, l'ame de Raphaël ou celle du Dominiquin?

Mais n'est-il pas du moins le premier des peintres pour le genre pastoral? Dans ce genre même il n'a encore donné que des agencemens à la vérité pleins de goût: il a eu des idées, mais il ne les a pas rendues. Ses bergeres ne sont pas même jolies, ses bergers sont souvent affreux, ses têtes n'ont pas d'expression: ce sont presque toujours des amans, & ils ne savent pas dire qu'ils aiment. Un grand mérite de ses tableaux consiste dans des objets champêtres, jettés, groupés, dispersés avec beaucoup de goût. Ce sont ses compositions qui ont fait introduire dans la langue des arts le mot *fouilli*: on a dit que ses tableaux avoient un *fouilli* plein de goût, un *fouilli* pittoresque, un *fouilli* charmant. Il a donc surtout la gloire d'avoir été un excellent peintre de *fouilli*. Watteau avoit mis bien autre chose dans ses pastorales.

Boucher a fait le paysage, mais sans consulter la nature. Il est maniéré dans le feuillé, dans la couleur; c'est encore du *fouilli*, mais ce n'est pas de la vérité.

Enfin Boucher étoit un peintre faux & maniéré dans toute les parties de l'art, absolument étranger au grand, au beau, à l'expressif; possédant bien la machine dans presque toute son étendue, capable de tout indiquer d'une maniere agréable, mais incapable de rien rendre; n'ayant jamais fait que des esquisses, & souvent même que des croquis.

Ce jugement est sans doute bien sévère. Quand on voit ses agréables compositions, la manière charmante & spirituelle dont il grouppoit les enfans, la mollesse de ses chairs de femmes, la grace de ses mouvemens, le goût de ses agencemens, le pittoresque de son *fouilli*, on ne sent plus que de l'indulgence pour son aimable libertinage, & l'on partage la foiblesse de ceux qui ont gâté cet artiste. C'étoit un peintre enfant, & cet enfant étoit plein de grace. Il est mort premier peintre du roi, en 1768, âgé de soixante & quatre ans.

L'œuvre gravée d'après lui est très-considérable. Nous nous contenterons de citer le triomphe d'Amphitrite gravé par Moitte, & la villageoise par Soubeyran.

(347) Les Vanloo, de l'école Françoise, mais originaires de Flandre, se sont tous fait un nom distingué dans la peinture.

Jacques Vanloo, appartient à l'école Hollandoise, puisqu'il naquit à l'Ecluse en 1614, qu'il apprit son art dans son pays, qu'il l'exerça quelque temps à Amsterdam & qu'il ne vint en France qu'avec un talent formé. En Hollande, il avoit peint l'histoire & s'étoit fait de la réputation par sa belle manière de rendre le nud. En France, il se borna à faire le portrait, & celui de Michel Corneille, le père, qu'il donna pour morceau de réception à l'académie royale, rend témoignage à son talent & surtout à la beauté de son coloris. Il est mort en 1670, âgé de cinquante-six ans.

Jean-Baptiste Vanloo, né à Aix en 1684, étoit fils de Louis Vanloo, peintre estimé, & petit-fils de Jacques. Il avoit déja fait des tableaux d'église à Aix & à Toulon; & avoit été déja mandé à Turin pour y représenter la famille Ducale, lorsqu'il fit le voyage de Rome, & entra, en qualité d'élève, dans l'école de Benedetto Lutti, peintre agréable, qui avoit un pinceau frais & moëlleux. Il adopta la manière élégante de son maître; & son dessin tient du goût Italien. On voit de lui à Paris Diane & Endymion dans les salles de l'académie royale, l'entrée de Jesus-Christ dans Jérusalem à St. Martin-des-Champs, Saint-Pierre délivré de prison à Saint Germain-des-Prés. Ces morceaux peuvent faire juger de ses talens pour le genre de l'histoire, mais il s'est plus particulièrement consacré à celui du portrait. Après avoir été long-temps occupé à Londres, il retourna dans sa ville natale, où il est mort en 1745, âgé de soixante & un ans.

Digitized by Google

L. Cars a gravé d'après ce peintre le portrait de la reine de France, épouſe de Louis XV.

CHARLES ANDRE VANLOO, qu'on nomme *Carle*, né à Nice en 1705, étoit frère de Jean-Baptiſte; à peine ſorti de l'enfance, il entra avec lui dans l'école de Benedetto Lutti. Il prit auſſi des leçons de ſculpture ſous le Gros, & retourna à la peinture quand il eut perdu ce maître. Il avoit un goût ſain & un bon ſtyle qui fut utile à l'école Françoiſe, livrée depuis trop long-temps par Coypel & de Troy, à un goût manieré, théatral, affecté. Il joignoit à cette qualité un deſſin agréable, un pinceau moëlleux & facile; mais il avoit peu de variété, dans les airs de tête, fort peu d'expreſſion, & ne donnoit pas même à ſes figures cet eſprit qui ſemble y ſuppléer. On reconnoît en lui plutôt de la nobleſſe qu'un grand caractère, plutôt de l'agrément que de la véritable beauté. Il méritoit une grand eſtime, on peut même dire que l'école lui doit de la reconnoiſſance: mais il a été trop loué. On ne craignoit pas de le comparer à Raphaël pour le deſſin, au Corrége pour le pinceau, au Titien pour la couleur, & il ne devoit être comparé qu'aux meilleurs peintres récens de l'Italie. Aux éloges outrés qu'on lui prodigua pendant ſa vie, ont ſuccédé des critiques trop dures qui le pourſuivent après ſa mort. Eh! quel des peintres François de ſon âge pourrions-nous lui préferer? Il n'a qu'un mérite très-inférieur, ſi on le compare aux maîtres qui ont fleuri dans les temps les plus brillans de l'art; il eſt un peintre très diſtingué quand on ne le met en parallele qu'avec ſes contemporains. Les tableaux qu'il a faits pour l'égliſe des religieux Auguſtins, nommés Petits-Péres, ſont du nombre de ſes plus beaux ouvrages. Son morceau de reception repréſente Apollon qui fait écorcher Marſyas. Il eſt mort à Paris, décoré du cordon de Saint-Michel & de la place de premier peintre du roi en 1765, âgé de ſoixante & un ans. La bonté de ſon caractère, ſa probité ne l'ont pas moins fait regretter que ſes talens trop célébrés, mais qui l'élevoient fort au deſſus de la claſſe ordinaire des bons artiſtes.

Ch. Dupuis a gravé d'après Carle Vanloo le mariage de la Vierge; Nic. Dupuis Enée qui enlève ſon père Anchiſe; Salvator Carmona la reſurrection; Porporati, Clorinde & Tancrede; S. Ch. Miger, Marſyas écorché par ordre d'Apollon; J. Beauvarlet, la lecture & la converſation eſpagnoles: Lempereur, Silene.

LOUIS-MICHEL VANLOO, fils de Jean-Baptiſte, né à Toulon en 1707, a peint l'hiſtoire avec ſuccès, & a été reçu de l'académie royale ſur un tableau repréſentant Apollon & Daphné; mais il s'eſt conſacré plus particuliérement au portrait. Il fut appellé à Madrid, par Philippe V, en qualité de peintre d'hiſtoire & de portraits, & revint en France après la mort de ce Prince. Paris n'a pas vu ſans applaudiſſement le tableau où ce peintre s'eſt repréſenté lui-même avec ſa famille, & l'on a jugé que le peintre d'hiſtoire ne ſe dégradoit pas en traitant ainſi le portrait. Cet artiſte eſt mort à Paris en 1771, âgé de ſoixante & quatre ans.

S. Ch. Miger a gravé le portrait de Michel Vanloo peint par lui-même & tenant le portrait de ſon pere.

AMÉDÉE VANLOO, frère de Michel, a paſſé long-temps à Berlin, & a ſoutenu l'honneur pittoreſque de ſa famille Il a peint le portrait & l'hiſtoire.

(348) VAN GROOT, de l'école Allemande. Nous ignorons le lieu & l'année de ſa naiſſance. C'étoit un peintre d'un grand talent dans le genre des animaux. Il avoit une belle couleur, beaucoup de mouvement, une touche juſte & ſpirituelle. Il vivoit encore à Saint-Peterſbourg en 1780.

(349) DELA TOUR, de l'école Françoiſe, né vers 1706, eſt mort plus qu'octogénaire. Il s'eſt fait dans le portrait au paſtel une grand réputation bien méritée. Il donnoit aux portraits cette expreſſion qui ſeule leur communique la vie, qui ſeule leur procure une parfaite reſſemblance. Il ne travailloit pas facilement, parce qu'il ſe piquoit d'une grande préciſion, & ne ſe contentoit pas de ce qu'on appelle des *à-peu-près*; mais il terminoit ſes ouvrages par des touches ſavantes & un travail ragoutant, qui leur donnoit l'apparence de la plus grand facilité. Il a gâté, dans ſa vieilleſſe, pluſieurs de ſes meilleurs tableaux, & entre autres, le très-beau portrait de Reſtout qu'il avoit donné à l'académie pour ſa réception. Il faut avouer cependant que, dans ces malheureuſes opérations, il partoit d'un grand principe; celui de ſacrifier aux têtes tout l'éclat des acceſſoires. Ce fut par ce principe, qu'il changea le brillant vêtement de ſoie dont il avoit drapé le portrait de Reſtout en un ſimple habit de couleur brune. Son eſprit s'égara dans les dernières années de ſa vie; mais, dans ſa folie, il ne formoit que de grandes idées, & ſon imagination déſordonnée étoit occupée toute entiere d'une coſmogonie bizarre, mais ſublime.

G. Fred. Schmidt, ami de la Tour, a gravé le portrait de cet artiſte peint par lui-même; Moitte a gravé le portrait de Reſtout avant qu'il eût été gâté par le peintre.

350) JOSEPH VERNET, de l'école Françoiſe, & l'un des peintres qui, dans un genre

Digitized by Google

intérieur, ont fait honneur à cette école, naquit à Avignon en 1712. Il s'eſt rendu célebre par ſes marines & par ſes payſages compoſés d'après les vues des campagnes d'Italie. Il a paſſé un grand nombre d'années à Rome où ſes ouvrages, recherchés des étrangers, étoient eſtimés des Italiens eux-mêmes, qui flembloient le compter au nompre de leurs artiſtes. Il donnoit à ſes payſages, médiocrement variés, le charme de la nature, ſans en faire le portrait ſervile; joignoit à la bonté de l'effet ce qu'on nomme la vérité de la couleur, & animoit ſes figures d'un eſprit qui fait le cachet de ſes ouvrages. Sa réputation le fit appeller en France par Louis XV, pour peindre les vues des ports de mer de ce Royaume; ouvrages ingrats en apparence, comme tous ceux qui mettent des entraves au génie des artiſtes, mais dans leſquels il ſut rendre piquante & pittoreſque la plus ſcrupuleuſe préciſion. Quitte de cette tâche qui lui valut de nouveaux applaudiſſemens, il revint à ſon premier genre, & l'on eût dit, en voyant les tableaux qu'il faiſoit à Paris, qu'il avoit encore ſous les yeux, pour objets de ſes études, les mêmes campagnes qui l'avoient autrefois inſpiré. Il a travaillé juſqu'aux derniers temps de ſa vie, ſans que ſon corps, ſon eſprit, ſa gaîté, ſon talent paruſſent éprouver les atteintes de la vieilleſſe, & il eſt mort à Paris, en 1786. âgé de ſoixante & dix-ſept ans.

Le Bas a gravé, d'après ce peintre, les vues des ports de France; Baléchou, trois marines, dont on eſtime ſurtout la *tempête;* Aliamet, Flipart, & d'autres graveurs, un grand nombre de tableaux.

(351) JEAN-BAPTISTE-MARIE PIERRE, de l'école Françoiſe, né à Paris en 1713, avoit de la fortune, & n'entra dans la carrière de de la peinture que par amour pour cet art. Le ſentiment de ſes richeſſes l'empêcha peut-être d'étudier avec l'ardeur qu'inſpire le beſoin; & il avoit reçu de la nature une facilité perfide, bien capable de faire négliger le travail aſſidu, & qui ne le remplace jamais parfaitement. Il fit de grands progrès, & crut avoit aſſez fait puiſqu'il avoit égalé ſes rivaux. A ſon retour de Rome, il parut avec éclat, & fut mis au nombre des meilleurs peintres vivans. On étoit juſte alors. Son plafond de la chapelle de la Vierge à S. Roch, ſembla l'élever au deſſus de ſes contemporains, parce qu'aucun d'eux n'avoit exécuté une ſi grande machine. (*) Des ouvrages moins conſidérables ſoutinrent ſa réputation. On y vit de la facilité, un aſſez bon caractère de deſſin, un ſtyle qui ne manquoit pas de nobleſſe, une bonne manière de peindre, une couleur qui n'étoit ni meilleure ni pire que celle de ſes rivaux, enfin tout ce qu'alors exigeoit l'école Françoiſe: on continua d'applaudir. Il quitta les pinceaux dans la force de l'âge, & déja depuis long-temps il ne peignoit plus quand il devint premier peintre du roi & directeur de l'académie. Dans cette place il fit des mécontens, on trouva qu'il l'exerçoit avec faſte, avec empire. Les artiſtes qui croyoient avoir à ſe plaindre de lui n'en parlèrent que comme d'un artiſte mépriſable, & perſuadèrent les gens du monde qui connoiſſent peu les ouvrages de l'art, & qui ne prononcent que les jugemens qui leur ſont dictés. La vérité eſt que ſi Pierre ne doit pas être compté entre les grands maîtres, que s'il eut même de grands défauts, il fut cependant un peintre de beaucoup de mérite, & que ſa carrière, qu'il a franchie avec honneur, eût été ſans doute plus brillante, ſi moins de fortune lui avoit impoſé la néceſſité du travail. Il avoit des manières nobles, de l'eſprit, & une teinture ſuffiſante des lettres. Il eſt mort à Paris en 1789, âgé de ſoixante & quatorze ans.

Nic. Dupuis a gravé, d'après Pierre, Saint-François, tableau d'une eſtimable ſimplicité qui ſe voit à Saint-Sulpice; L. Lempereur, l'enlevement d'Europe & les forges de Vulcain; J. M. Preiſler, une baccanale & Ganymede enlevé.

(352) ANTOINE-RAPHAEL MENGS, de l'école Allemande, naquit à Auſzig, ville de Bohême en 1728. Il fut élève d'Iſmaël ſon père, peintre en miniature & en émail, qui après l'avoir tenu aſſez long-temps à deſſiner, ſans régle ni compas, des figures de géométrie, & l'avoir fait enſuite deſſiner d'après des plâtres moulés ou copiés ſur l'antique & d'après nature, le conduiſit de bonne-heure à Rome où il l'aſtreignit à copier au crayon, les plus beaux reſtes de l'art des Grecs, la chapelle Sixtine de Michel-Ange, & les loges de Raphaël. C'étoit lui ouvrir la route du grand; mais lui-même contraria la marche qu'il lui avoit fait prendre, en le forçant à peindre des compoſitions conſidérables, telles que des tableaux entiers de Raphaël, en miniature & en émail. Iſmaël étoit peintre d'Auguſte III électeur de Saxe & roi de Pologne; le jeune Raphaël, de retour dans ſa patrie, ne tarda pas à recevoir le même honneur, & après un ſecond voyage à Rome, il fut nommé premier peintre de ce ſouverain. Mais le climat de Dreſde étoit contraire à ſa ſanté;

(*) Ce plafond a cinquante-ſix pieds dans un diamètre, & quarante-huit dans l'autre: l'élévation de la coupole eſt de dix-neuf pieds.

Digitized by Google

au plutôt l'amour qu'il avoit conçu pour la capitale des arts, ne lui permettoit pas de trouver ailleurs le bien-être, & lui faiſoit regarder comme un état de maladie les déplaiſirs de ſon imagination : il obtint la permiſſion de voir Rome une troiſieme fois. Bientôt la malheureuſe guerre qui livra la Saxe à une puiſſance ennemie le priva de ſa penſion de premier peintre, le réduiſit à la pauvreté, mais le rendit libre. Il profita de ſa liberté pour peindre à freſque un plafond dans l'egliſe des Auguſtins conſacrée à Saint Euſebe, & ce morceau, très-mal payé, lui fit une grande réputation. Dans un autre plafond qu'il peignit pour la Villa-Albani, & dans lequel il choiſit pour ſujet Apollon, Mnémoſyne & les muſes, il oſa ſe ſouſtraire à l'uſage qui, dans ces ſortes de peintures, fait prendre le point de vue de bas en haut; pratique qui occaſionne des racourcis toujours contraires à la beauté des formes. Il ſuppoſa que ſon ouvrage étoit un tableau attaché au plafond. Ce parti lui attira de grands éloges & de violentes critiques. Il avoit en ſa faveur un grand exemple, celui de Raphaël, & ce qui eſt plus reſpectable que tous les exemples, le grand principe de chercher & de conſerver la beauté qui doit peut-être l'emporter ſur tous les autres principes de l'art. Nous l'avons dit ailleurs; nous le repéterons peut-être encore; c'eſt dans leur développement, & non dans leurs raccourcis, que les formes manifeſtent leurs beautés.

Appellé à Madrid par Charles III, il y fit un grand nombre d'ouvrages & fut magnifiquement récompenſé. L'excès du travail, & quelques dégoûts que l'envie ſuſcite toujours à ceux qui obtiennent de la gloire, le firent tomber dans un état de maraſme. Il revint à Rome, jouiſſant toujours de la penſion de premier peintre du roi d'Eſpagne, prolongea autant qu'il le put ſon ſejour en Italie, & fut obligé de ſe rendre enfin aux ordres preſſans du roi. De nouveaux travaux lui obtinrent ſa liberté accompagnée d'une penſion. Il ſe flattoit de jouir enfin du bonheur; mais à peine de retour à Rome, il eut la douleur de perdre ſon épouſe, & le reſte de ſa vie s'écoula dans la triſteſſe. Il tomba dans un état d'étiſie & mourut en 1779, à l'âge de cinquante & un ans.

C'eſt au temps qu'il appartient de fixer la réputation de ce célèbre artiſte. Ses partiſans, à la tête deſquels eſt placé le très-eſtimable Winckelmann, le mettent à côté de Raphaël, & lui accordent même des parties ſupérieures. Des artiſtes d'un eſprit cultivé, & dont les talens ſemblent devoir donner de l'autorité à leurs jugemens, lui aſſignent un rang honorable entre les peintres célèbres; d'autres, & ce ſont encore des artiſtes, ont même peine à prononcer qu'il eût des talens fort diſtingués. Il avoit un trop grand nom pour ne pas exciter l'envie; d'ailleurs, c'eſt un foible de bien des hommes, de vouloir s'oppoſer à l'éclat des grandes réputations, tant que ceux qui les ont obtenues vivent encore, & même lorſqu'ils ne ſont pas depuis longtemps dans le tombeau. Nous n'avons en France qu'un fort petit nombre d'ouvrages de Mengs; on voit bien qu'ils ſont de la main d'un fort habile artiſte; mais ils ne ſont pas capitaux, & peut-on décider, ſur quelques paſtels, ſi cet artiſte étoit un grand homme? Pluſieurs perſonnes, & je ſuis du nombre, ont vu quelque temps à Paris un tableau à l'huile de Mengs: il repréſentoit une vierge, figure entière: ce n'étoit pas un chef-d'œuvre; mais on peut croire auſſi que ce n'étoit pas un des bons ouvrages du peintre. Ce que nous pouvons dire, c'eſt qu'il eſt vraiſemblable que jamais aucun artiſte n'a eu ſur l'art des principes plus ſublimes, & il eſt bien difficile que la grandeur des principes n'ait pas une influence marquée ſur les ouvrages. Sa ſageſſe a été traitée de froideur par les amateurs des compoſitions tourmentées; ſi tous ſes ouvrages ont été profondement réfléchis, comme ſes écrits peuvent le faire ſuppoſer, ils ont dû être généralement mal jugés, parce que l'on conſidère généralement les ouvrages de l'art ſans réflexion. On lui a reproché une petite manière qui ſe ſentoit de ſa première application à la miniature; on lui a reproché de la ſéchereſſe; & lui-même, dit l'hiſtorien de ſa vie, s'en eſt accuſé & s'en eſt corrigé. On a prétendu que, dans pluſieurs de ſes ouvrages, ſon fini tenoit de l'émail, & Pompeo Battoni diſoit que les tableaux de Mengs pouvoient ſervir de miroir. Mais en admettant même qu'il ait eu tous ces défauts, il peut encore reſter vrai qu'il ait été un très-grand artiſte; parce que des défauts, même conſidérables, peuvent être effacés par de très-grandes beautés, & parce que ceux qu'on lui reproche ne portent que ſur les parties ſecondaires & manuelles de l'art, & qu'il en a pu poſſéder les parties ſpirituelles & capitales. (*) Les défauts des hommes ſupérieurs ſervent de conſolation à la malignité des contemporains: la poſtérité les pardonne, & même elle daigne à peine les remarquer; elle ne s'attache qu'aux perfections, dont elle fait les objets de ſes études. Tel artiſte maltraité de ſes contemporains, donne

(1) Il ſemble qu'on peut s'arrêter ſur Mengs au jugement qu'en porte un très-habile peintre, qui le regarde comme un élève intelligent de Raphaël, & qui croit que Mengs n'auroit été rien, ſi Raphaël n'avoit pas exiſté.

Digitized by Google

de grandes leçons à ceux qui naiſſent après lui.

On trouve dans les écrits de Mengs une métaphyſique platonique & ſubtile, qui fait d'abord quelque peine, & en rend la lecture un peu difficile dans quelques parties : on y trouve auſſi des idées ſingulières qu'il pourroit être dangereux d'adopter ; on en trouve d'excluſives qui rétréciroient le cercle de l'art : mais il n'eſt aucun livre plus capable d'élever l'eſprit des artiſtes, en leur inſpirant une ſublime idée de leur profeſſion. L'objet s'en aggrandit à leurs yeux, & ils ſe ſentent inſpirer l'amour du beau & du grand, qui doivent être toujours le but de leurs travaux. Ils ont appris de leurs maîtres qu'ils avoient à imiter la nature ; ils apprennent de Mengs qu'ils ont à créer une nature plus grande, plus belle encore que celle qui frappe leurs yeux ; ils ſe ſentent appellés à créer une nature divine ; fiers de ce magnifique objet de leur art, ils le révèrent, & craindront de le dégrader par d'humbles productions : ils ſe révèrent eux-mêmes, & ne produiront que des œuvres dignes de ſoutenir leur noble fierté. S'il étoit vrai que les ouvrages pittoreſques de Mengs ne fuſſent pas dignes de ſa réputation, gardez-vous de les conſidérer ; mais liſez ſes écrits, & ſouffliez ſur la toile le feu divin dont ils vous auront embraſés.

L'entrevue d'Auguſte & de Cléopâtre, par Mengs, eſt gravée en manière noire. L'hiſtoire écrivant ſous la dictée de Janus, tableau du Vatican, & une Vierge tenant l'Enfant-Jéſus ont été gravés par Dom. Cunégo : un Saint-Jean & une Madeleine l'ont été par Salvador Carmona.

Une grand nombre d'artiſtes ſe croyent en droit de mépriſer les peintures antiques déterrées à Herculanum, & il eſt plus que vraiſemblable qu'elles ne ſont pas l'ouvrage des grands peintres de l'antiquité, & qu'elles n'ont même été faites que dans un temps où l'art étoit dégénéré chez les anciens. Cependant il y reſte de telles empreintes du beau ſtyle de l'école Grecque, que Mengs jouiſſant déja de toute ſa réputation, en fit une étude profonde à ſon ſecond retour de Madrid, & y puiſa des leçons qui lui firent changer & aggrandir ſa manière. Il avoit autrefois beaucoup étudié Raphaël ; il avoit même copié l'école d'Athènes ; & cependant cet élève du plus grand des peintres modernes, crut devoir le devenir des anciens peintres d'Herculanum. Quelle que ſoit l'idée qu'on ſe forme du talent de Mengs, quand il n'auroit même rien fait de mieux que ſes deux paſtels, repréſentant l'innocence & le plaiſir, qu'on connoît à Paris, on accordera qu'il fut un artiſte d'un aſſez grand mérite, pour que ſon autorité doive être ici reſpectable, & elle peut-être regardée comme une bien puiſſante réponſe aux détracteurs de la peinture antique.

(353) Jean-Baptiste Deshays, de l'école Françoiſe, né à Rouen en 1729, eut le premier prix de l'Académie Royale, à l'âge de vingt deux ans, & fut reçu de cette académie à l'âge de vingt-neuf. Il avoit de la chaleur & du caractère, aſſez de correction, plus de ſentiment que d'élégance dans les formes, plus de diſpoſition à ſaiſir le grand que le beau. Son pinceau étoit large & ferme ; ſa compoſition ſentoit l'enthouſiaſme ; ſa couleur n'avoit rien de remarquable, mais elle n'étoit pas diſconvenable au genre de l'hiſtoire. Il étoit plus propre aux expreſſions fortes qu'aux affections douces. On voit de lui dans les ſalles de l'académie, ſon tableau de réception, repréſentant Vénus qui répand ſur le corps d'Hector une liqueur divine pour le préſerver de la corruption. On ſe reſſouvient encore d'avoir vu dans les expoſitions publiques, des tableaux de l'hiſtoire de Saint-André, deſtinés pour la ville de Rouen, & la mort de Saint-Benoît qu'il fit pour la ville d'Orléans, &c. Cet artiſte, qui pouvoit faire encore des progrès, eſt mort à Paris, en 1765, à l'âge de trente-ſix ans.

Deux de ſes tableaux de l'hiſtoire de Saint-André, ont été gravés à l'eau-forte par P. Parizeau, ſon élève.

(*Article de M.* Levesque.)

Digitized by Google

TABLE ALPHABÉTIQUE
DES PEINTRES MODERNES.

Les chiffres rappellent aux chiffres correſpondans, placés avant les noms des peintres dans l'article précédent.

A.

Abbate (Nicolo del) 32.
Achen (Jean Von) 66.
Albane (l') 91.
Alfaro (Juan de) 232.
Allegri (Antoine, dit le Correge.) 17.
Amerigi (Michel-Ange, dit de Caravage.) 83.
Amigoni (Jacob) 312.
André (Jean) 282.
Artois (Jacques van) 163.

B.

Bachiche (Jean Batiſte Gauli, dit Bacici) 227.
Bakuyſen (Louis) 210.
Balen (Henri) 77.
Baleſtra (Antoine) 292.
Bamboche (Laar dit) 162.
Batiſte (Jean-Batiſte Monnoyer) 218.
Barbarelli (Georges) dit le Giorgion 8.
Barbieri (Jean François) dit le Guerchin 109.
Baroche (Frédéric) 38.
Bartolomeo (Frà) ou Barthelemy de Saint-Marc. 4.
Baſſan (les) 30.
Baſtian (Frà Baſtiano del Piombo) 12.
Battoni (Pompeo) 344.
Bauer (J. Guillaume) 151.
Beccafumi (Dominique) 11.
Berettini, (dit Pierre de Cortone) 119.
Berghem (Nicolas) 197.
Bertin (Nicolas) 295.
Bianchi (Pierre) 333.
Bibiena (Ferdinand-Galli) 268.
Blanchard (Jacques) 129.
Blanchet (Thomas) 175.
Bloemaert (Abraham) 82.
Bloemen (les) 266.
Bockorſt (Jean van) 152.
Boel (Pierre) 199.
Bol (Jean) 45.
Bologneſe (Jean François, Grimaldi, dit le Bologneſe) 137.
Both. (les) 147.
Boucher (François) 346.
Boullongne (les) 254.
Bourdon (Sébaſtien) 170.
Bourguignon (Courtois dit le) 188.
Bramer (Lénard) 118.
Brandenberg (Jean) 27.
Brandi (Hiacynthe) 193.
Brandmuller (Grégoire) 281.
Brauwer (Adrien) 143.
Breda (Jean van) 319.
Breenberg (Bartholomée) 185.
Breughel (les) 105.
Bril (les) 63.
Brun (Charles le) 183.
Bruſaforzi (Felix Riccio) 50.
Bruyn (Corneille de) 261.
Buonacorſi (Pierre) 25.
Buonarroti (Michel-Ange) 6.

C.

Calabreſe, ou le Calabrois (Mathias Preti) 161.
Caliari (Paul.) dit Veroneſe 42.
Calvart (Denys) 64.
Cambiaſi (Luc) dit le Cangiage, 37.
Canale (Antoine) 324.
Cano (Alonſo) 149.
Capucino, ou Preti Genoveſe, 181.
Caravage (Michel-Ange de) 83.
Caravage (Polidore de) 21.
Carlone (Jean) 111.
Caroli (Pierre-François) 225.
Carrache (les) 65.
Carriera (Roſa-Alba) 303.
Caſtelli (Bernard) 68.
Caſtiglione (Benedetto) 169.
Cavedone (Jacques) 93.
Cazes (Pierre-Jacques) 308.
Cerano (Daniel Creſpi, dit) 287.
Cerquozzi (Michel-Ange, dit des Batailles) 131.
Champagne (Philippe) 132.
Chardin (Simon) 343.
Chéron (Eliſabeth-Sophie, & Louis) 252.
Cignani (Carlo) 205.
Cigoli ou Civoli (Louis) 71.
Cleef (Jean van) 246.
Conca (Sébaſtien) 314.
Coques (Gonzalès) 179.

Digitized by Google

Corrado (Charles) 332.
Corneille (les) 239.
Cornelis (Corneille) 79.
Corona (Léonard) 78.
Corrége) Allegri, dit le) 17.
Cortone (Pietre de) 119.
Courtois (les) 188.
Coypel (les) 280.
Crayer (Gaſpard de) 100.
Creſpi (Joſeph-Marie, & Daniel) 287.
Creti (Donato) 302.
Cuyk (François van Cuyk de Mierhop) 234.

D.

Dandré Bardon (Michel-François) 342.
Denner (Baltazar) 321.
Deshays (Jean-Baptiſte) 353.
Deſportes (François) 279.
Deyſter (Louis de) 265.
Diepenbeke (Abraham) 139.
Dominiquin (Dominique Zampieri, dit le) 97.
Douw (Gérard) 160.
Dughet (Guaſpre, dit Pouſſin) 156.
Dujardin (Carle) 233.
Dumont-le-Romain (Jean) 341.
Durer (Albert) 5.
Dyck (Antoine van) 124.

E.

Eeckhout (vanden) 192.
Elzheimer (Adam) 86.
Everdingen (Aldert van) 190.
Eyckhens (Pierre) 257.

F.

Faes (Pierre vander) 177.
Falco (Jean Conchillos) 260.
Falcone (Aniello) 130.
Farinato (Paul) 301.
Farinati (Paul) 34.
Feraioli (Nuntio) 278.
Ferg (François-Paul) 326.
Ferri (Ciro) 214.
Feti (Dominique) 108.
Fevre (Claude le) 213.
Flemael (Bertolet) 165.
Flinck (Govaert) 172.
Flore (Franc) 33.
Foreſt (Jean) 222.
Foſſe (Charles de la) 235.
Fouquières (Jacques) 112.
Franceſchini (Antoine) 250.
Franciſchello delle Mura, 328.
Franciſque (François Milé) 243.
Freſnoy (Alphonſe du) 155.

G.

Galloche (Louis) 300.
Garofalo (Bonvenuto da) 72.
Gauli (Jean-Baptiſte) 227.
Gelder (Arnould de) 244.
Genoels (Abraham) 228.
Geſli (François) 104.
Gillot (Claude) 304.
Giordano (Luc) 211.
Giorgion (Barbarelli, dit) 8.
Glauber (Jean) 245.
Goedaert (Jean) 180.
Goeimar (Jean) 144.
Goltzius (Henri) 70.
Goyen (Jean van) 121.
Grimaldi (Jean-François) 137.
Grimoux (Jean) 316.
Groot (Van) 348.
Guerchin (le) 109.
Guide (le) 87.

H.

Hallé (les) 258.
Hals (François) 101.
Helmbreker (Théodore) 195.
Helſt (Bartholomée Vander) 158.
Hemskerck (Martin) 24.
Heus (Jacques de) 272.
Heyden (Jean Vander) 223.
Hire (Laurent de la) 135.
Hoet (Guérard) 253.
Holbéen (Jean) 23.
Hondekoeter (Melchior) 221.
Hoogſtraten (Samuel van)) 203.
Houbraken (Arnold) 276.
Huber (Jean Rudolphe) 297.
Hugtenburch (Jean van) 247.
Huyſum (Jean van) 317.

J.

Imbert (Joſeph-Gabriel) 291.
Jordaens (Jacques) 114.
Jordan ou Jordane (Luc) V. Giordano.
Joſepin (le) 75.
Jouvenet (Jean) 242.
Jules-Romain (Pippi) 16.

K.

Kabel (Adrien Vander) 209.
Kalf (Guillaume) 207.
Ketel (Corneille) 58.
Kneller (Godefroy) 249.
Koeberger (Wenceſlas) 62.
Kupetski (Jean) 294.

Digitized by Google

L.

Laar (Pierre de) 162.
Laireſſe (Gérard) 230.
Lancret (Nicolas) 327.
Lanfranc (Jean) 98.
Largilliere (Nicolas) 267.
Lavecq (Jacques) 202.
Lauri (Philippe) 194.
Léepe (Jean-Antoine Vander) 285.
Leyde (Lucas de) 20.
Lingelbac (Jean) 201.
Loir (Nicolas) 196.
Lorrain (Claude) 128.
Lucatelli (André) 236.
Lutti (Benedetto) 289.
Lys (Jean) 84.

M.

Mander (Charles van) 57.
Mantegna (André) 3.
Maratte (Carle) 198.
Marcellis (Ochon) 159.
Marinas (Henrique de Las) 152.
Mazzuoli (François) dit le Parmeſan, 26.
Méel (Jean) 125.
Mengs (Antoine-Raphaël) 352.
Mérian (Marie-Sibylle) 248.
Metzu (Gabriel) 167.
Meulen (Antoine-François Vander) 215.
Michel-Ange Amerigi, dit de Caravage, 83.
Michel-Ange Buonarroti, 6.
Michel-Ange Cerquozzi, dit des Batailles, 131.
Mieris (les) 217.
Mignard (les) 150.
Mignon (Abraham) 224.
Milé (Franciſque) 242.
Moine (François le) 325.
Mola (Pierre-François) 187.
Monnoyer (Jean-Baptiſte) 218.
Monper (Joſſe de) 94.
Moor (Charles de) 264.
Moucheron (les) 299.
Mura (Franciſchello delle) 328.
Murillo (Barthélémi-Etienne) 157.
Mutiano (Jérôme) 39.

N.

Natoire (Charles) 340.
Nattier (Jean-Marc) 322.
Navaretta (Jean-Fernandès-Ximenès) 43.
Néefs (Péter) 85.
Néer (Eglon Vander) 240.
Netſcher (les) 226.
Nieulant (Guillaume) 102.
Nogari (Joſeph) 339.
Nunès (Pedro de) 231.

Oa

Oort (Adam van) 69.
Ooſt (les) 133.
Ooſterwyck (Marie van) 206.
Orley (Richard van) 262.
Oſtade (Adrien van) 146.
Oudenarde (Robert van) 284.
Oudry (Jean-Baptiſte) 383.

P.

Palme (les) 51 & 52.
Panini (Jean-Paul) 329.
Parmeſan (le) 26.
Parrocel (les) 251.
Pellegrini (Jean-Antoine) 307.
Penni (Jean-François) 14.
Perrier (François) 113.
Perugino (Pierre) 1.
Peters (Bonaventure) 164.
Piazzetta (Jean-Baptiſte) 318.
Pierre (Jean-Baptiſte-Marie) 351.
Piles (Roger de) 219.
Pippi, (Jules) dit Jules-Romain, 16.
Poelenburg (Corneille) 103.
Polidore de Caravage, 21.
Pomerancio (Chrétien Roncali, dit) 74.
Ponce (da) dit Baſſan, 30.
Pontormo (Jacques) 18.
Porbus (les) 49.
Pordenon (Regillo, dit) 10.
Potter (Paul) 200.
Pouſſin (Nicolas) 115.
Pouſſin (Guaſpre Dughet, dit) 156.
Pozzo (André) 237.
Preti (Mathias) dit le Calabrois, 161.
Preti Genoveſe, dit Capucino, 181.
Primaticce (François) 15.
Procaccini (les) 55 & 56.

Q.

Quellin (les) 138.

R.

Raoux (Jean) 311.
Raphaël Sanzio, 9.
Raveſtein (Jean van) 96.
Regillo (Jean-Antoine) dit le Pordenon, 10.
Rembrandt, 134.
Reni (Guido) 87.
Reſtout (Jean) 330.
Ribeira (Joſeph) 106.
Ricci (François) 176.
Ricci (Sébaſtien) 273.
Riccioreli (Daniel, dit de Volterre) 27.
Riccio, dit Bruſaforzi, 50.
Rigaud (Hiacynthe) 283.

Digitized by Google

Rivalz (Antoine) 298.
Robusti (Jacques) dit le Tintoret, 31.
Roelas (Paul de las) 60.
Roepel (Conrad) 313.
Rokes (Henri) 191.
Romanelli (François) 173.
Romboutz (Théodore) 122.
Roncali, dit Pomerancio, 74.
Roos (les) 108.
Rosa (Salvator) 166.
Rosalba Carriera, 303.
Rosselli (Mathieu) 90.
Rottenhamer (Jean) 81.
Roux (Maître) 22.
Rubens (Paul) 89.
Rugendas (Georges-Phillippe) 290.
Ruisch (Raphaël) 286.
Ruysdaal (Jacques) 216.
Ryckaert (David) 168.

S.

Sacchi (André) 123.
Salviati (François) 28.
Salviati (Joseph Porta, dit) 46.
Sandrart (Joachim) 136.
Santerre (Jean-Baptiste) 259.
Sanzio (Raphaël) 9.
Sart (Corneille du) 288.
Sarto (André del) 13.
Savery (Roland) 88.
Schalken (Godefroy) 241.
Scaramuccia (Louis) 171.
Schiavone (André) 35.
Schidone (Farthélémi) 76.
Schürmans (Anne-Marie) 141.
Schwartz (Christian) 61.
Sébastien de Venise, dit Frà Bastiano del Piombo. 12.
Seghers (les) 110.
Servandoni (Jean-Jérôme) 236.
Sirani (Georges-André & Elisabeth) 145
Slingelandt (Pierre van) 229.
Sneyders (François) 92.
Sole (Joseph del) 263.
Solimene (François) 269.
Spranger (Barthélémi) 54.
Steen (Jean) 220.
Steenvick (Henri) 59.
Stella (Jacques) 120.
Stradan (Jean) 47.
Subleyras (Pierre) 338.
Sueur (Eustache le) 174.
Swanevelt (Herman) 184.

T.

Tempeste (Antoine) 53.
Teniers (les) 148.
Terburg (Gérard) 142.
Terwesten (les) 255.
Testa (Pietro) 154.
Thulden (Théodore van) 140.
Tibaldi (Pellegrino) 36.
Tiépolo (Jean-Baptiste) 331.
Tintoret (Jacques Robusti, dit le) 31.
Tintoretta (Marie) 72.
Titien (Tiziano Vecelli, dit le Titien) 7.
Tocqué (Louis) 335.
Tornhill (Jacques) 310.
Torrentius (Jean) 107.
Tour (de la) 349.
Tournières (Robert) 309.
Trémolliere (Pierre-Charles) 345.
Troost (Corneille) 337.
Troy (les de) 315.
Turchi (Alexandre, dit Véronese) 124.

V.

Vaenius (Otto) 67.
Valentin (le) 127.
Valkenburg (Thierry) 306.
Van-Dyck, *voyez* Dyck.
Vanloo (les) 347.
Vanni (François) 80.
Vanucci, dit le Pérugin, 1.
Vargas (Louis de) 40.
Varotari (Dario) 48.
Vasari (Georges) 29.
Uden (Lucas van) 117.
Udine (Jean da) 19.
Vecelli ou le Titien, 7.
Veen (Octave van Véen, *Voyez* Vaenius.)
Vélasquez (Don Diego) 116.
Velden (les Vanden) 212.
Verbruggen (Gaspard-Pierre) 296.
Vérendael, 275.
Verheyden (François-Pierre) 271.
Verkolie (les) 256.
Vernet (Joseph) 350.
Véronese (Paul Caliari, dit Paul Véronese) 42.
Véronese (Alexandre Turchi, dit Alexandre Véronese) 124.
Verschuring (Henri) 204.
Viani (Dominique-Marie) 298.
Vinci (Léonard de) 2.
Vivien (Joseph) 270.
Volterre (Daniel Ricciarelli, dit Daniel de Volterre) 27.
Vos (Martin de) 44.
Vouet (Simon) 99.
Vuez (Alnould de) 238.

W.

Waterloo (Antoine) 178.
Watteau (Antoine) 320.

Digitized by Google

Wéeninx (les) 189.
Werf (les Vander) 274.
Wildens (Jean) 95.
Wit (Jean de) 334.
Wouwermans (les) 186.

Z.

Zampieri (Dominique) dit le Dominiquin, 97.
Zanotti (Jean Pierre) 305.
Zucchero (Taddée) 41.

VUES sur la marche des PEINTRES MODERNES vers la perfection & la dégénération de l'art.

Ce fut vers le quatorzième siecle de notre ère que la peinture reprit naissance en Europe : les esprits alors plongés dans une profonde ignorance, étoient encore loin du moment où une saine philosophie viendroit les éclairer. C'est elle seule qui peut déterminer la perfection des objets dont s'occupe l'esprit humain : aussi les peintres, incapables d'aucune vue philosophique, se bornerent-ils à faire des ouvrages qui, pour plaire à leurs barbares contemporains, n'avoient besoin d'aucune beauté, d'aucune perfection. En Italie, où s'opéra d'abord le renouvellement de l'art, ils furent occupés à peindre des murs d'églises, de chapelles, de cimetieres, & à y représenter les mysteres de la passion & d'autres sujets semblables ; ainsi dès les premiers instans de la peinture renaissance, ses travaux furent bien plus dirigés vers l'abondance que vers la perfection, vers le nombre des figures que vers leur beauté ; & l'art, chez les modernes, a toujours conservé quelque chose de ce vice qu'il avoit contracté dans son berceau. Il n'est pas même encore nécessaire de nos jours, comme chez les Grecs, que l'artiste cherche à satisfaire le goût des hommes instruits & des philosophes : il lui suffit de plaire aux yeux des gens riches & d'une multitude ignorante. Entraînés par le torrent, ceux mêmes qui devroient se connoître à l'art, ceux mêmes qui le pratiquent, ont adopté les jugemens irréfléchis de la multitude. Les artistes, au lieu de se propofer d'atteindre à la perfection de l'art, au lieu de s'appliquer au choix & à la beauté, ne fondent leurs succès que sur la facilité de l'opération & l'abondance des objets : ils s'en tiennent aux parties qui peuvent être plus aisément appréciées par les amateurs ; ils se sont laissés d'abord égarer par ceux qui les employoient, ont ensuite formé le goût des connaisseurs, & le grand objet de l'art est resté, en quelque sorte, inconnu,

Cependant la peinture ne demeura pas dans l'état d'imperfection où la laisserent ceux qui les premiers la cultivèrent entre les modernes. Il étoit naturel que les peintres cherchassent les moyens de se surpasser les uns les autres, en joignant un peu de théorie à la pratique barbare qu'ils avoient adoptée. La premiere partie qu'ils trouvèrent, ou plutôt qu'ils parvinrent à renouveller d'après les anciens, fut la perspective : elle rendit l'art capable d'exprimer le raccourci, & de donner plus d'effet & plus de vérité à ses ouvrages.

Dominique Ghirlandaios, Florentin, fut le premier qui améliora le style de sa composition en grouppant ses figures, & qui, en distinguant par une dégradation raisonnée les plans qu'elles occupent, fut donner de la profondeur à ses tableaux : mais il resta loin de la hardiesse que ses successeurs ont montrée dans la composition.

Vers la fin du quinzième siècle, on vit fleurir à la fois quelques artistes d'un talent supérieur, tels que Léonard de Vinci, Michel-Ange, le Giorgion, le Titien, Barthelemi de S. Marc, & Raphaël ; Léonard de Vinci fut l'inventeur d'un grand nombre de détails dans l'art ; Michel-Ange, par l'étude des antiques & la connoissance de l'anatomie, agrandit la partie du dessin dans les formes ; le Giorgion améliora l'art en général, & donna plus de brillant au coloris que ses prédécesseurs ; le Titien, par une imitation plus soignée de la nature, mit plus de perfection & plus de vérité dans les tons ; Barthelemi de Saint-Marc étudia particulièrement la partie des draperies, & trouva, en même tems que le clair-obscur, la bonne manière de draper ses figures, & de faire sentir le nud que couvre l'étoffe ; Raphaël, doué d'un talent supérieur, commença par bien étudier tous ses prédécesseurs & ses contemporains, & unit lui seul toutes les grandes parties qu'ils possédoient séparément ; il fut en faire un heureux emploi suivant la vérité de la nature & suivant les convenances, & se forma un style plus parfait & plus universel qu'aucun des peintres qui l'avoient précédé, qu'aucun de ceux qui l'ont suivi. Mais s'il excella dans toutes les parties de l'art, il fut surtout supérieur dans celles de l'invention & de la composition, & il est vraisemblable que les Grecs eux-mêmes auroient été frappés d'admiration, s'ils avoient pu voir au Vatican ses chefs-d'œuvre, où tant d'abondance se trouve joint à tant de perfection, tant de fini, tant de pureté, tant de facilité.

Digitized by Google

Après que la peinture fut parvenue, chez les Grecs, à ſon plus haut degré de perfection du temps de Zeuxis & de Parrhaſius, Apelle ne trouva rien qu'il pût ajouter à l'art que la grace : de même, chez les modernes, il ne reſtoit, lorſque Raphaël eût paru, que la grace qui manquât aux ouvrages de l'art : elle leur fut donnée par le Corrège. Alors la peinture fut portée au plus haut degré de perfection chez les modernes ; le goût éclairé des vrais connoiſſeurs, & les yeux peu exercés du vulgaire furent également ſatisfaits.

Après ces grands maîtres, on trouve un grand intervalle juſqu'au temps des Carraches. Ces artiſtes, nés à Bologne, s'étant appliqués à étudier les ouvrages de leurs prédéceſſeurs, particulièrement ceux du Corrège, devinrent les premiers, les plus grands & les plus célèbres de leurs imitateurs. Annibal eut un deſſin très-correct, & réunit le ſtyle des antiques à celui de Louis, ſon frère ; mais il négligea de chercher les fineſſes de l'art & ſes cauſes philoſophiques. Les élèves des Carraches formèrent une école aſſez ſavante, en ſuivant néanmoins la même route : mais le Guide, peintre d'un talent heureux & facile, ſe forma un ſtyle tout-à-la-fois gracieux & beau, riche & facile. Le Guerchin ſe forma d'après le Caravage, ou inventa lui-même un ſtyle particulier de clair-obſcur, compoſé d'ombres fortes, de vives oppoſitions, d'interruptions tranchantes.

Après ces grands artiſtes qui, d'une manière facile, avoient imité l'apparence des perfections qu'ils avoient trouvées dans leurs prédéceſſeurs & dans la nature, vint Pietro de Cortone, qui, trouvant trop de difficulté à réuſſir en ce genre, & ayant d'ailleurs un grand talent naturel, s'appliqua principalement à la partie de la compoſition ou agencement, & à ce que les artiſtes appellent *goût*. Il diſtingua l'invention de la compoſition, parut ne s'appliquer que foiblement à la première, & s'arrêta ſurtout aux parties qui flattent la vue, c'eſt-à-dire, aux contraſtes des groupes, & à ceux des membres des figures. Ce fut alors que commença l'uſage de charger les tableaux d'un grand nombre de figures, ſans examiner ſi elles convenoient ou non au ſujet d'hiſtoire qu'on traitoit. Au lieu que les anciens Grecs n'avoient employé dans leurs ouvrages qu'un petit nombre de figures, afin de rendre plus ſenſible la perfection de celles qu'ils admettoient, les peintres diſciples ou imitateurs du Cortone ont, au contraire, cherché à cacher leurs imperfections, en multipliant les objets. Cette école du Cortone s'eſt diviſée en pluſieurs branches, & a changé le caractère de l'art ; ou pluſôt s'occupant bien plus de multiplier le nombre des figures, que d'en faire un choix judicieux & raiſonné, de les rendre néceſſaires, de les porter au plus haut degré de perfection, ils n'ont fait que reprendre la peinture au point où l'avoient laiſſé ſes premiers reſtaurateurs entre les modernes, & ajouter à ce premier état de l'art les perfections dont il étoit ſuſceptible.

Peu de temps après, parut à Rome Carle Maratte qui, voulant parvenir à la perfection, la chercha dans les ouvrages des grands maîtres, particulièrement dans ceux de l'école des Carraches ; quoiqu'il eût déjà beaucoup étudié la nature, il reconnut par les ouvrages de ces artiſtes, qu'il ne faut pas toujours l'imiter avec une exactitude ſcrupuleuſe : ce principe, qu'il étendit ſur toutes les parties de l'art, donna à ſon école, qui fut la dernière de Rome, un certain ſtyle ſoigné, mais qui eſt un peu tombé dans la manière.

La France eut auſſi de grands-hommes, principalement dans la partie de la compoſition ; partie dans laquelle le Pouſſin a été, après Raphaël, le meilleur imitateur du ſtyle des anciens Grecs. Charles-le-Brun & pluſieurs autres ſe diſtinguèrent par une grande fécondité ; & auſſi long-temps que l'école Françoiſe ne s'écarta point des principes de l'école d'Italie, elle produiſit des maîtres d'un grand mérite dans les différentes parties de l'art.

C'eſt Mengs qui a parlé juſqu'ici, & nous n'avons fait que le tranſcrire preſque mot pour mot. Il ne ſe trompe pas quand il prononce que l'art a dégénéré en France après le Brun ; mais il ſe trompe quand il donne pour cauſe de ſa dégénération, l'imitation des ouvrages de Rubens qui ſe trouvent à Paris. Il prouve par ce jugement que notre école récente ne lui eſt pas bien connue. Jamais les François ne ſe ſont beaucoup occupés de l'imitation de Rubens ; ils l'ont même long-temps mépriſé. Preſque tous élèves de l'Italie, ils ont dégénéré en prenant ſurtout pour exemple l'école du Cortone & de Carle Maratte, en adoptant les défauts de ces écoles ſans en prendre toutes les beautés qu'ils perdent trop tôt de vue. Ils ont dégénéré, parce qu'Antoine Coypel, qui a pris beaucoup d'influence ſur les artiſtes de ſa nation, avoit trop écouté les conſeils du Bernin. Enfin la perfection de l'art dramatique en France, l'hiſtoire de nos acteurs, la magnificence & les manières de notre cour n'ont pas foiblement contribué à la dégradation de l'art. Au lieu de chercher à ſe former ſur la belle ſimplicité de la nature, nos peintres ont étudié les geſtes & les attitudes de nos comédiens, les minauderies des femmes de la cour, les airs affectés des courtiſans, le faſte de Verſailles, & la magnificence de l'Opéra. Mengs dit lui-même, & nous ne le contredirons pas, « que les Fran-

Digitized by Google

» çois ſe ſont formé un ſtyle national, dont » le goût ingénieux, & ce qu'ils appellent » eſprit, ſont les qualités diſtinctives; qu'ils » ont ceſſé de faire entrer dans leurs tableaux » des perſonnages Grecs, Egyptiens, Romains » ou barbares, ainſi que le Grand Pouſſin leur » en avoit donné l'exemple, & qu'ils ſe ſont » bornés à peindre des figures françoiſes, pour » repréſenter l'hiſtoire de quelque peuple que » ce fût ».

Puiſque, de l'aveu de Mengs, nos figures ont un caractère françois, nous n'avons pas imité Rubens qui a prononcé dans ſes ouvrages, auſſi fortement qu'il ſoit poſſible, & bien plus qu'Otto Ænius ſon maître, le caractère Flamand. Le vérité eſt que nos peintres ont cherché, comme le Cortone & Carle Maratte, à meubler leurs tableaux d'un grand nombre de figures, à les grouppер de manière à flatter le ſens de la vue, s'occupant bien plus à leur donner ces agrémens artificiels que l'expreſſion & la beauté, & que d'ailleurs ils leur ont prêté les manières de la Cour & du théâtre. Mais notre école change maintenant de principes, & ſi elle continue de ſuivre la route qu'elle commence à ſe tracer, elle deviendra de toutes les écoles, la plus ſévère obſervatrice des convenances & des loix que s'étoient impoſées les artiſtes de l'ancienne Grèce. On riroit autrefois, quand un amateur qui voyoit juſte, le Comte de Caylus, indiquoit aux artiſtes le chemin qu'ils devoient ſuivre; pluſieurs de nos peintres étonnent maintenant qu'ils y ſont entrés. (L.)

PEINTURE, (ſubſt. fem.) Tout homme doit être étonné à la vue d'une ſuperficie platte, qui par le moyen des traits & des couleurs, lui préſente des objets ſaillans; s'il voit dans un tableau les chefs-d'œuvres de la nature, parés de leurs plus riantes couleurs, & diſpoſés de manière à ſurprendre, à enchanter ſes ſens, il eſt ravi d'admiration; mais ſi les objets dont il a admiré la ſaillie, & l'éclat enchanteur, parlent à ſon ame, en lui offrant ou un être qu'il chérit, ou un fait qui lui inſpire le goût des plaiſirs innocens, du courage & des vertus; ſi enfin le tableau excite en lui les plus belles paſſions; alors, il devient paſſionné pour cet art qui établit un des points de ſon bonheur dans l'état de ſociété. Telle eſt la définition, tels ſont les effets de la *Peinture*.

D'après ce dont expoſé, qu'on juge de ce qui ſe paſſe dans l'ame d'un peintre qui, devant à la profeſſion ſeule les momens vraiment heureux dont il a joui, ſe diſpoſe à communiquer au public toutes ſes idées ſur ce que cet art a d'utile, de grand, & de ſublime... Cependant il faut que les idées accumulées ſe partagent, qu'elles prennent de l'ordre, afin que le réſultat en ſoit ſaiſi & goûté de tout lecteur.

Cicéron, dans ſa harangue pour le Poëte Archias, a dit, parlant des belles-lettres, à dit: « *Elles nourriſſent la jeuneſſe, elles récréent » les vieillards, elles embelliſſent la ſituation » la plus fortunée, elles offrent une aſyle & » une grande conſolation dans les perſecutions » & les malheurs; les lettres plaiſent à la mai- » ſon, ne nuiſent point aux affaires; elles » nous accompagnent le jour & la nuit, dans » les voyages, à la campagne; & lorſque les » facultés de notre eſprit ne nous donnent pas » de diſpoſition pour en acquérir la connoiſ- » ſance ou pour les goûter, nous devons ce- » pendant en faire le plus grand cas, & les » admirer, en voyant ceux qui les poſſédent » en jouir d'une manière ſi délicieuſe* ».

Rien n'eſt plus applicable à la *peinture* que ce paſſage d'un des plus beaux génies de l'antiquité, & ſoit qu'on exerce notre art, ſoit qu'on en faſſe l'objet de ſon amuſement & de ſa curioſité, on y rencontre d'abord tous ces avantages.

Cependant la *peinture* n'eſt pas bornée aux ſeuls agrémens que procurent les belles-lettres. La décoration dont elle embellit nos maiſons, nos théâtres, nos palais & nos temples, occupe ſans ceſſe nos yeux d'une manière enchanteresſe; & cela ſans recherche, ſans études & ſans fatigue. Celui qui poſſède une belle *peinture* goûte un plaiſir qu'il multiplie ſans ceſſe, en le faiſant partager tout entier à ſes amis, à ſes concitoyens. Les divers genres d'eſprit trouvent un charme particulier dans les productions de ce bel art. L'ame ſenſible eſt touchée ou par l'expreſſion générale d'un ſujet, ou par celle des figures qui le compoſent; celui qui eſt doué de mémoire ſe plaît à y retrouver ce qu'il a retenu de la fable, de l'hiſtoire & de l'étude de l'antiquité; enfin l'œil de la perſonne la plus légère, la moins ſavante, je dis même la plus groſſière, ſera arrêté & enſuite fixé par les formes & les couleurs d'un beau tableau.

Par un admirable effet de l'induſtrie humaine, la *peinture* ſoumet à nos regards tout ce que nous offre l'univers. Son empire s'étend ſur tous les ſiécles & ſur tous les pays, pour nous préſenter les faits anciens comme ceux dont nous ſommes témoins, les choſes les plus éloignées comme celles que nous poſſédons. En cela, ce bel art ſupplée à la nature, qui ne nous rend viſibles que les objets préſens. La ſéduction qu'il produit eſt telle qu'on quitte cette maîtreſſe du monde pour goûter les charmes de ſa repréſentation, c'eſt-à-dire d'un tableau ſur lequel ſon mouvement ordinaire & ſa mobilité accidentelle ſont fixés. Par notre

Digitized by Google

art, l'homme s'élève dans les cieux, il pénètre dans les enfers & il voit avec plaisir des réunions de choses impossibles à trouver ensemble.

Mais n'entreprenons pas ici un éloge de la *peinture* : sçachons seulement dire jusqu'où les artistes peuvent la porter, & montrer par-là tout ce que les grands de la terre lui doivent. Elle peut instruire l'homme de ses devoirs, l'enflammer des plus nobles passions ; mais elle peut aussi exciter dans nos ames les desirs les plus funestes : c'est alors qu'il faut la réprimer. La *peinture* ajoute au sentiment de respect que nous devons porter dans les palais & dans les temples ; mais quand elle y est mal placée ou prodiguée, elle nuit à l'ensemble & perd de son effet. Ce trésor de l'esprit humain peut se comparer à l'or ; comme ce métal, il perd de son prix par une triviale extention ; comme lui, il devient dangereux, quand il corrompt nos cœurs.

Présenter dans une *peinture* des objets qui répugnent à la saine morale : c'est lui enlever un de ses plus précieux attributs, la publicité ; c'est se rendre par état, corrupteur des sens ; c'est enfin avilir un des plus beaux dons que l'auteur de toutes vertus ait fait à l'homme ; l'industrie. Les riches dont le goût n'est pas corrompu doivent payer ces sortes de *peintures*, même chèrement, afin de les détruire. Mais qu'une fage délicatesse pour ce qui tient aux bonnes mœurs, ne tourne pas en scrupule puérile, en fanatisme ; l'amour & la tendre volupté ne sortent pas des vues de la nature, au lieu que la licence & la debauche sont ennemies de la pudeur, de la santé, de l'ordre public, & par conséquent de toutes religions.

Après avoir donné l'exclusion à tout ce qui peut conseiller le crime, admettons tous les prodiges que la nature nous offre pour en former nos tableaux. Mais tant d'objets divers présentés en tant de manières, se partagent entre les différents esprits qui s'occupent de la *peinture* : cette diversité dans la matière de leurs travaux constitue la différence des genres.

Il sera bon, avant d'en faire la division, d'établir quelques principes fondamentaux sur le vrai but de la *peinture*, sur ses possibilités & sur ce qu'on a droit d'attendre d'elle. Nous examinerons ces différens points, & nous tâcherons de les fixer, en répondant à tous les raisonnemens qu'on oppose à ses effets & au plaisir qu'elle peut nous procurer.

De ce que la *peinture* produit quelquefois une illusion parfaite, & qu'elle nous représente quelques objets si ressemblans à la nature elle-même qu'on y porte la main, il seroit ridicule d'en conclure que c'est dans une telle imitation que consiste son excellence, & qu'elle ne doit rien entreprendre de ce qui n'est pas susceptible de cette illusion. Il ne nous paroît pas difficile de prouver au contraire, que les parties de l'art qui admettent l'illusion & produisent l'erreur, ne sont que des parties très-bornées, & que l'excellence & la difficulté de la *peinture* résident dans celles où l'illusion est impossible.

D'abord pour tromper les yeux, il faut choisir des objets immobiles, tels que le rideau d'Apelles & les raisins de Zeuxis. Car si les objets sont susceptibles du moindre mouvement, l'œil ne peut plus y être trompé : dès-lors on conviendra que l'art, quand son but est l'illusion, est borné à l'imitation des objets les plus insipides. En second lieu, les modèles choisis pour faire illusion, doivent être d'une teinte sourde & de nature à absorber les rayons de la lumière. Car le plus grand blanc que les peintres puissent employer étant une matière opaque, il n'est pas possible qu'ils parviennent à imiter, au point de tromper, l'éclat d'une lumière réfléchie sur aucun corps dur & luisant : d'un autre côté, les belles couleurs dont la nature embellit plusieurs de ses productions, rendent ternes & sales les plus belles matières colorées dont les peintres puissent se servir, si elles lui sont immédiatement comparées ; d'où il faut conclure que les objets de couleurs riches & brillantes ne doivent pas être pris pour modèles, si le seul but de la peinture est de tromper les yeux.

Allons plus loin : après avoir démontré que ce genre de talent est borné à l'imitation des objets immobiles & des couleurs les moins brillantes, prouvons que ces représentations ne peuvent avoir de succès que sur des espaces de médiocre grandeur ; car si vous présentez un tableau d'une vaste étendue, il faut supposer une grande distance pour le voir. Or une grande distance suppose un point de vue unique, pour produire quelqu'illusion par les objets du tableau qui seront susceptibles de perspective, & ces mêmes objets paroîtront difformes, si le spectateur est hors de ce point de vue obligé : mais comme il est difficile qu'il s'y place sans y être amené, & sans qu'il en soit prévenu, il est contraire à la raison d'entreprendre des ouvrages à illusion dans de grands espaces.

Concluons de tout ce qui vient d'être dit, que la *Peinture* fait le charme de nos yeux, qu'elle pare nos habitations, qu'elle présente tout l'éclat auquel l'art puisse atteindre ; que lorsqu'elle exprime les passions & les mouvemens de l'ame, elle nous pénètre des sentimens les plus nobles & les plus touchans : mais que nous devons abandonner le projet de faire illusion toutes les fois que nous voudrons déployer ses facultés les plus distinguées.

Digitized by Google

Mais demandera-t-on, qu'eſt-ce donc que la *peinture*, ſi elle n'eſt vraiment excellente, diſtinguée, ſublime, que lorſqu'elle ne trompe pas les yeux dans l'imitation des objets que nous offre *cette rivale de la nature* ? Hâtons-nous de répondre que la *peinture* eſt un art, qu'elle n'égale pas la nature dont elle ne peut ni atteindre l'éclat, ni préſenter la mobilité, & que ſon véritable but eſt d'en réunir les productions, & d'en offrir la repréſentation immobile par tous les moyens dont les procédés de cet art ſont capables ; diſons encore qu'on ne doit pas plus attendre de la *peinture* que les objets qu'elle nous préſente ſoient pris pour les véritables objets, que l'on n'exige de l'exécution dramatique, que le théâtre, les acteurs & les vers qu'ils débitent ſoient pris pour les mêmes lieux, les mêmes héros & les mêmes diſcours dont on nous donne la repréſentation. Et comme cette poéſie eſt une imitation de ce qui peut s'entendre, à laquelle on réunit quelques actions, de même la *peinture* eſt une image de tout ce qui tombe ſous le ſens de la vue, dans tous les mouvemens & ſous tous les points de vue poſſibles.

On verra qu'en réduiſant notre art à ce qu'il peut entreprendre, nous en étendons & l'uſage & l'empire. Il ſemble au contraire, que les perſonnes qui lui ſuppoſent la faculté d'égaler la nature, dont il n'eſt qu'une agréable image, ayent voulu, par le projet le plus barbare, l'exclure de tous les lieux qu'il eſt fait pour embellir : voyons leurs moyens. Lorſqu'on propoſe, par exemple, de placer dans les vuides que doit laiſſer une ſage architecture, quelques peintures des actions les plus intéreſſantes, ils diſent : « la demeure des hommes doit conſerver le caractère d'un lieu fermé & entouré de maçonerie : *les tableaux* offrent ou des *percés* qui détruiſent cette idée, ou un ſond d'architecture qui n'a nulle analogie avec celle du lieu où elle eſt peinte, ou enfin des figures dont les actions & les coſtumes ſont étrangers aux habitans des endroits que la *peinture* décore ; elle doit donc en être exclue ». On ſent le vuide de ces argumens ; je crois y avoir répondu en démontrant que la plus intéreſſante *peinture* ne pouvoit jamais aller en comparaiſon ni avec l'architecture réelle, ni avec les figures animées, & encore moins avec les *percés* réels, dont l'ouverture des croiſées offre le parallèle accablant pour l'art de peindre des ciels & de vaſtes lointains ; j'y ai, dis-je, répondu en établiſſant que tous les efforts de l'art dont nous parlons ne peuvent atteindre à faire prendre les objets qu'il imite pour les objets eux-mêmes, & qu'il n'a pour but que d'en rappeller la vive & brillante image.

Comme certains philoſophes de nos jours déprimoient l'art des vers, ce langage qui élève l'homme au-deſſus de lui-même, les détracteurs de l'art de peindre le banniſſent de la décoration des plafonds & des coupoles, où ſe peuvent développer ce qu'il a de plus étonnant, & de plus enchanteur. Leurs raiſonnemens, auxquels nous oppoſons la réponſe que nous venons de faire, ſont pourtant encore plus ſpécieux ſur le ſujet des plafonds que ſur celui des peintures verticalement placées ; mais nous ne croyons pas devoir quitter les vues générales que nous nous ſommes engagés à parcourir ſous le mot *peinture*, & nous renvoyons les détails dont il eſt queſtion ici à l'article *plafond*.

Il nous reſte encore à défendre *la peinture* contre des gens qui, à force de vouloir mettre de l'eſprit & du raiſonnement dans des matières qu'ils n'ont pas approfondies, altèrent par de ſophiſmes les moyens de nous procurer les plus doux plaiſirs. Ceux ci admettent la *peinture* par tout où on peut la placer ; ils conviennent de ſes charmes ; ils ne prétendent pas non plus la reſtreindre aux ſimples imitations dans leſquelles elle peut être priſe pour la nature même : mais ils exigent un tel dégré de vraiſemblance que les peintres manquent, ſuivant eux, d'eſprit & de raiſon, lorſqu'ils choiſiſſent des actions dans leſquelles les êtres animés ne peuvent pas reſter pendant un certain temps. Nous parlons ici du célèbre abbé de St Réal, fort habile littérateur, mais également détracteur des peintres & de la *peinture* qu'il ne connoiſſoit pas. Cet auteur propoſe un tableau où Diogène demande la charité à une ſtatue de Minerve : il fait l'éloge de peintre qui a choiſi une action dans laquelle un homme peut reſter quelque temps immobile, & blâme vivement ceux qui, au contraire, peignent des batailles, des tempêtes, & autres actions de mouvement. Mais, ou ce léger obſervateur a paſſé bien rapidement auprès de ſon tableau, ou il a dû être bien contrarié de ce que la figure de ſon Diogène reſtoit abſolument immobile, ſans remuer les jambes, les bras, les doigts, ni même les lèvres, les prunelles, la poitrine, enfin ce qu'il ne reſpiroit même pas. Cependant l'attitude la plus tranquille exige, dans la nature, des mouvemens de cette ſorte, même involontaires : or, ſi *la peinture* n'a pas la faculté de les exprimer, il faut que les gens auſſi ſubtils que l'abbé de St. Réal renoncent à tout ce que cet art peut leur préſenter d'êtres animés, ou qu'ils s'accoutument à cette idée très-ſimple, & que l'on ne ſauroit aſſez leur répéter, que l'art de peindre n'offre pas la nature en action, mais des tableaux de toutes les actions. Alors ils partageront toutes nos jouiſſances, & par cette

Digitized by Google

condeſcendance, ils ſe rangeront au niveau des beaux eſprits d'Athènes & de Rome, qui moins recherchés dans leur dialectique, admiroient l'art dans toutes ſes productions.

C'eſt d'après le plaiſir que *la peinture* procuroit à tous les peuples anciens qui l'ont connue, que les repréſentations des combats & des victoires étoient peintes dans les temples des dieux comme un tribut de reconnoiſſance, & c'étoit pour inſtruire les juges, faire trembler les coupables, & encourager les ames vertueuſes, que l'on expoſoit dans les tribunaux & dans les places publiques la *peinture* des actes de courage & de juſtice. Les nations policées de l'Europe ont toutes ſuivi l'exemple des peuples anciens, lorſque dans le 15e ſiècle le calme a été rendu à cette belle partie du monde. Ah! du moins que pour arrêter les progrès de la *peinture*, nos artiſtes n'ayent à redouter que les guerres & les troubles politiques qui font fuir les beaux-arts avec le repos des peuples, & qu'ils ne trouvent jamais de perſécuteurs dans des artiſtes & des ſavans d'un eſprit jaloux ou d'un caractère ſauvage! Alors tous les genres de la *peinture* ſeront accueillis, & ſe partageront tous les lieux fréquentés par les hommes inſtruits & par les ames ſenſibles.

L'hiſtoire, par le choix des objets qui doivent concourir à ſon exécution, par le ſtyle ſublime qui doit la caractériſer, enfin, par les grands traits d'imagination dont elle eſt ſuſceptible, occupe le premier rang dans ce qu'on appelle les divers genres de la *peinture*. Tout ce qui tient à l'allegorie & à la fable fait partie de l'art de peindre l'hiſtoire. C'eſt ſurtout dans ce grand genre que la *peinture* eſt non-ſeulement une repréſentation artificielle de la nature, mais encore une repréſentation poétique. Elle uſe de tous les êtres dans toutes les actions poſſibles & dans toutes les circonſtances qu'il lui plaît d'adopter. Elle tranſporte dans les cieux les corps terreſtres, fait deſcendre les nuages ſur la terre, réaliſe les êtres moraux, donne du corps aux eſprits, & choiſit à tous des formes propres à ſatisfaire les yeux ſur ce que l'eſprit humain peut exiger de plus conforme à l'image qu'il s'en eſt formée.

Il eſt juſte de donner le ſecond rang au genre qui exige, après l'hiſtoire, le plus d'imagination; mais auſſi de ranger au-deſſous du premier des genres ceux qui s'acquièrent avec moins d'études, & qui s'exécutent avec moins d'élévation & de génie. C'eſt pourquoi nous placerons ici le genre familier; ainſi que Jean Méel, Michel-Ange-des-Batailles, le Nain, Varteau, Teniers & Brauwer l'ont exécuté. Les actions les plus naturelles, la *peinture* des êtres animés & inanimés, ſans choix dans leurs formes, & ſans déplacement: telle eſt la tâche unique des artiſtes qui ont couru cette carrière. On n'a pu y exceller que par des repréſentations vives & intéreſſantes des actions les plus ordinaires, & jamais ſans l'expreſſion propre au ſujet adopté, & aux figures qui le compoſent. La *peinture* familière admet les vues de la ville & de la campagne, les intérieurs ruſtiques & civils, expoſés à toutes les diverſes lumières du jour, & à celles qu'on ſe procure dans la nuit. Enfin, la nature telle qu'elle ſe préſente aux yeux de tous les hommes, eſt du reſſort de ce genre agréable.

Après lui, vient le portrait, plus difficile, à bien des égards, que le genre familier ou la bambochade, parce qu'il exige une connoiſſance plus étendue des formes & des couleurs de la nature, ayant à la rendre avec bien plus de recherches & de fidélité. Si nous ne plaçons le genre précieux du portrait qu'au troiſième rang, c'eſt parce qu'il doit peu à l'imagination; & pour être vrai, il faut convenir que cette qualité eſt celle qui diſtingue eſſentiellement le grand artiſte. Sans doute les plus ardens génies qui ayent exiſté dans la *peinture*, ont fait des portraits avec excellence; mais ils n'y ont pas mis cette préciſion de détails qui fait un des caractères de ce genre, & ſemble d'une exécution impoſſible à des eſprits bouillans. Ce n'eſt pas ici le lieu de diſcuter ſi le plus grand fini eſt la meilleure manière de traiter ce genre. Cette queſtion importante pourra être approfondie à l'article *portrait*.

Tout plaît ſous la main de la *peinture*:

Il n'eſt point de ſerpent, ni de monſtre odieux,
Qui, par l'art imité, ne puiſſe plaire aux yeux.
BOILEAU, Art poët.

Ainſi, les batailles, ces objets de meurtres, de ravages & de deſtructions, les batailles pour leſquelles les mères ont tant d'horreur, *bellaque matribus detestata*, pour me ſervir de l'expreſſion d'Horace, forment encore un genre plein d'intérêt. On voit dans les tableaux du Bourguignon, de Vander-Meulen, de Wouwermans, & de nos Parrocels, qu'il eſt ſuſceptible d'invention & des effets les plus piquants, & qu'il rend non-ſeulement le portrait des camps & des villes aſſiégées; mais encore les portraits des généraux eux-mêmes. Auſſi ce genre marcheroit-il au moins de niveau avec le genre familier, s'il étoit ſuſceptible d'une exécution auſſi préciſe. Mais qui peut copier avec exactitude la nature dans un ſi grand mouvement, & rentrant pour ainſi dire dans le cahos? D'ailleurs, le genre dont je parle n'admet qu'un coſtume connu & toujours ſous les yeux, & il eſt rare que les

expreſſions

expreſſions fines y trouvent place. Auſſi on ſent bien que je ne veux pas parler ici de ces combats antiques qui reſſortiſſent de l'hiſtoire ſacrée, ou de l'hiſtoire profane, & ſont un des alimens eſſentiels de l'art de peindre le grand genre.

L'animal le plus difficile à peindre après l'homme, c'eſt le cheval; animal ſuperbe, dont le poil court & fin n'empêche d'appercevoir ni ſes belles proportions, ni la différence des pays qui le produiſent, ni la nobleſſe, la force, & la légéreté de ſes mouvemens, ni enfin les formes des organes qui le mettent en action; animal, dont toutes les parties ſont néceſſaires, élégantes, & à qui nous enlevons des beautés frappantes, & expreſſives par la mutilation abſurde de ſes oreilles & de ſes crins.

Le peintre d'hiſtoire & le peintre de batailles doivent connoître le cheval; & le peintre qui ſe livre à l'art de rendre les animaux morts & vivants doit le bien connoître auſſi. Il faut qu'il étudie les chiens, eſpèce ſi belle, ſi intéreſſante, qui agit avec tant de docilité, tant d'agilité, tant d'intelligence. Il faut qu'il étudie tous les animaux avec leſquels cet animal chaſſeur eſt en guerre: les loups & les renards cruels, ainſi que les oiſeaux terreſtres & aquatiques, dont la pourſuite demande tant de ruſe & de conſtance. Il n'eſt perſonne qui n'aime à retrouver en *peinture* ces ſcènes pleines d'un genre d'expreſſion difficile à ſaiſir, d'effets pittoreſques, & de la plus piquante variété. J'ai aimé à voir, dans le palais du T, cette ſuite de portraits des beaux chevaux des Ducs de Mantoue, & il n'eſt perſonne qui n'admire, dans un des palais de nos princes, toute la chaleur qui peut ſe mettre dans des combats d'ours & de lions. Le déſordre d'un poullailler troublé par les attaques d'un vautour cruel eſt un ſpectacle piquant dans les tableaux d'un Hondekoeter, ou d'un Sneyder, & ce n'en eſt pas un moins agréable que la pourſuite des dains, des cerfs, des ſangliers, & l'aſſemblage des animaux des Indes & du nouveau monde, par notre célèbre Deſportes.

Le Payſage, ſoit noble, ſoit champêtre, la marine, & l'architecture, ont un attrait ſi général, ſi puiſſant, & ſi multiplié, que nous n'entrerons pas dans le détail des beautés dont ce genre de peinture eſt ſuſceptible.

Ici nous placerons les fleurs & les fruits. Sans parler de ces tableaux précieux dont nos plus belles collections ſe parent, ſoit qu'ils ſoient faits par nos Baptiſte Monoyer, ou par ces célèbres Hollandois qui ont ſi miraculeuſement traité ce genre; il faut avouer qu'une galerie, où la *peinture* offre un ordre léger d'architecture dont les parties ſont enchaînées par des guirlandes de fleurs & de fruits, donne à l'œil la plus ſéduiſante récréation. On aime encore, au bout d'une promenade aſſez longue, à ſe rendre dans un cabinet de treillage entrelaſſé de fruits & de fleurs, & à y trouver le repos & le jour le plus doux, ſans perdre de vue ce que la nature a de plus délicieuſes productions.

G. Layreſſe qui a écrit ſur l'art en peintre ingénieux, s'étend d'une manière bien inſtructive & donne des vues très-élevées ſur les divers emplois de la *peinture*, ſans oublier le genre des fleurs & des fruits. Voyez *le grand livre des peintres, nouvellement traduit par M. Janſen.* 2 vol. in-4°. Paris, 1787.

Nous placerons au dernier rang, le genre dont le but eſt la plus parfaite imitation des objets inanimés, imitation portée au point de produire l'illuſion, parce que la *peinture* n'y offre ni mouvement ni expreſſions.

On trouve dans ce dictionnaire des détails très-étendus ſur tous les genres de *peinture*, ce qui nous diſpenſe d'en dire ici d'avantage. Nous allons parler plus légérement encore des différentes méthodes adoptées pour rendre ſes beautés, & nous traiterons enſuite avec un peu plus d'étendue, les phaſes de notre art & les diverſes manières qui les caractériſent.

Il eſt vraiſemblable que le plus ancien des procédés, employés pour la peinture, étoit le ſimple mélange des couleurs qui ne conſiſtoient que dans quelques terres colorées & imprégnées d'eau. On y a joint enſuite quelques gommes pour les fixer. On trouve des traces de ces peintures ſur les plus anciennes momies. C'eſt cette manière d'employer la couleur que nous appellons aujourd'hui la détrempe.

La Freſque, la plus durable, la plus ſavante & la plus prompte de toutes, aura ſuccédé à celle dont nous venons de parler. V. Freſque.

Les anciens peuples ont connu l'art de diſſoudre la cire, de la mélanger avec les couleurs, & d'en faire des tableaux. Cette manière de peindre retrouvée, mais abandonnée de nos jours, ſe nomme Encauſtique (1).

La peinture ſur verre, celle en émail, ont ſuivi la peinture à l'huile. Car quelqu'anciennes que ſoient les deux premières, un tableau peint à l'huile, qui date de 1090, & ſe voit dans la galerie de Vienne, eſt une preuve que la découverte de cette ſorte de peinture remonte fort haut dans le moyen âge. Un paſſage de Théophile le Prêtre, cité dans le

(1) On peut douter que les modernes ayent pleinement retrouvé l'encauſtique des anciens. Pline nous apprend que ceux-ci ne ſe ſervoient pas de pinceaux pour peindre en ce genre, & il diſtingue pluſieurs fois les peintres au pinceau des peintres à l'encauſtique. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

journal des Savans, Juillet 1781, page 492, prouve auſſi que la peinture à l'huile étoit en uſage dans le XI ſiècle (1). Mais ſoit que cette peinture ait été ou perdue ou négligée, Jean Van Eyck a paſſé pour en avoir été l'inventeur, & elle n'a été répandue en Europe que dans le XIV ſiècle.

Cette manière d'exercer l'art eſt la plus aimable; mais elle ſe détériore aiſément en peu d'années, elle devient noire, ou elle s'écaille & ſe perd alors bientôt, & il n'eſt que trop commun de voir des ouvrages à l'huile détruits, ou par l'excès de chaleur, ou par l'humidité, avant que le ſiècle ſoit écoulé.

Les paſtels ſont des crayons colorés d'un uſage encore moins durable. Ils procurent l'avantage de rendre les chairs d'une manière douce & moelleuſe.

Si l'on ne conſidéroit comme *peinture* que celle qui s'opère avec le pinceau, le paſtel en ſeroit exclu, & regardé comme un ſimple deſſin; mais il ſuffit que le réſultat de l'ouvrage montre une imitation de la nature, par le moyen de matières colorées, pour tenir rang dans les manières de peindre.

Ainſi nous regardons comme *peinture*, la Moſaïque formée de petites parties de pierres colorées, rapprochées les unes des autres, & unies enſemble par un ciment. On en trouve dans les monumens de la plus haute antiquité. Il eſt vrai que les ouvriers qui exécutent ces ſortes de *peintures*, n'étant que des copiſtes à qui on donne les traits, ne peuvent guère être conſidérés, ainſi que ceux qui font la tapiſſerie, que comme des ouvriers intelligens; mais le réſultat de leur travail n'en doit pas moins être regardé comme une *peinture*.

Nous pouvons même à juſte titre nommer *peinture*, ces tableaux produits par le rapport de pluſieurs planches gravées qui portent les diverſes teintes convenables aux objets qui les compoſent. Cette eſpèce de *peinture* eſt de la plus récente invention, & ſe nomme gravure en couleur. Ne pourroit-on pas plus convenablement la nommer *peinture* en gravure pointillée?

La *peinture* a, comme toutes les productions humaines, pris les nuances des ſiècles où elle a été cultivée. Celle qui nous reſte de la haute antiquité eſt ſi peu conſidérable, que nous ne pouvons guère apprécier les talens de ces peuples que par les morceaux de leur ſculpture qui nous ont été conſervés.

Ce qui exiſte de la *peinture* des Egyptiens prouve que leur goût étoit auſſi ſec, auſſi bizarre *d'enſemble* & de formes que leurs ſculptures. Mais on y apperçoit en même-tems une ſimplicité de ſtyle, & un caractère de grandeur qui annoncent combien leurs principes étoient ſuſceptibles de perfection.

La *peinture* des vaſes étruſques, ſi cependant la plupart ne ſont pas des ouvrages grecs, nous offre une grace d'attitudes, une pureté de trait, une légéreté & une délicateſſe d'exécution, enfin des ornemens ſi ingénieux & ſi variés, qu'elle nous eſt un témoignage de la bonté de la route que les Egyptiens leur avoient tracée.

Les Grecs l'ont ſuivie & s'y ſont avancés en géans. Ils ont porté ſi loin la ſculpture, & Pline nous dit tant de merveilles des *peintures* d'Apelles, de Nicias, de Zeuxis, de Protogène, de Parrhaſius, &c. &c. qu'en réduiſant même à moitié les réſultats de ſes brillantes deſcriptions, on doit préſumer qu'ils ſont parvenus au dégré le plus éminent que l'eſprit humain puiſſe atteindre (1).

Les fragmens de *peintures* antiques qui nous reſtent des Romains, ou plutôt des artiſtes Grecs, dès-lors dégenérés, qui travaillèrent pour les Romains, leurs vainqueurs, ſont pour la plûpart d'un choix ſi élégant, ſi vrai, ſi grand, d'une juſteſſe de trait ſi précieuſe, d'une telle fraîcheur de couleurs, que nous n'avons rien à leur oppoſer depuis la renaiſſance des arts en Europe. Auprès d'eux, le grand Michel-Ange, & le fougueux Jules ſont farouches & *ſtrapaſſés*, Raphaël lui-même eſt lourd, & ſemble avoir ſervilement ſuivi leur marche dans le goût de ſes formes & le choix de ſes attitudes. Dans ſes ornemens en arabeſques, il eſt leur copiſte exact. Et ſi les ouvrages de ces fameux Italiens l'emportent ſur les *peintures* antiques qui nous ſont connues, c'eſt par l'abondance dans la compoſition, & par la vigueur de couleur qu'ils ont donnée à leurs tableaux peints à l'huile.

En effet, la découverte de ce genre de *peinture* pourroit bien, malgré les éloges que

(1) M. Huber nous apprend que la galeria impériale de Vienne renferme un tableau peint à l'huile en 1292: il eſt l'ouvrage de Thomas de Mutina, gentilhomme Bolonien. Deux autres peintres, dont on voit des ouvrages dans la même galerie, ont fleuri vers le milieu du XIV ſiècle; l'un étoit Théodoric de Prague, l'autre Nicolas Wurmſer de Strasbourg. Il n'en eſt pas moins vrai que c'eſt de la Flandre que l'invention de la peinture à l'huile s'eſt communiquée au reſte de l'Europe. Ce fut Jean Van-Eyck, plus connu ſous le nom de Jean de Bruges, qui, vers la fin du XIVe ſiècle, en apprit le ſecret à Antoine de Meſſine, & celui-ci le porta en Italie. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Je pencherois plutôt à croire que Pline ne nous a que foiblement exprimé le vrai mérite des peintures grecques, parce qu'étant étranger à l'art, & ne connoiſſant pas d'ailleurs d'ouvrages d'autres nations, il n'a pas ſenti que le caractère diſtinctif de l'art des Grecs étoit la beauté. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

Pline accorde aux effets des anciens, avoir mis les modernes dans la poſſibilité de les ſurpaſſer dans la ſcience du clair-obſcur, & dans l'art de rendre avec vigueur & avec éclat les effets divers de la lumière & des ombres.

Pour juger à qui appartiendroit la prééminence dans ſes grandes compoſitions & dans les effets, il faudroit voir un de ces beaux tableaux grecs, où l'illuſion étoit ſi forte, au rapport des hiſtoriens de l'art. Mais leurs pompeuſes deſcriptions ne ſatisfont pas les artiſtes, tant elles leur paroiſſent pleines de contradictions & d'exagérations. L'ouvrage de M. Falconet, le ſculpteur, eſt un recueil complet de toutes les diſcuſſions dont cette partie de littérature pittoreſque eſt ſuſceptible. Nous ne pouvons faire mieux que d'y renvoyer nos lecteurs.

Sans nous arrêter à la *peinture* des Chinois, qui cependant montrent par fois de l'élégance dans leurs draperies & dans leurs attitudes, mais qui ſont d'ailleurs ſi ridicules dans les autres parties de l'art; ſans parler auſſi des *peintures* à freſque & gothiques qui ont préparé le regne des peintres célèbres de l'Italie, paſſons à ce ſiècle fameux qui a produit les plus ſavantes & les plus fortes *peintures*, depuis la diviſion de l'empire romain juſqu'à nos jours.

Leurs auteurs ont paru ſous les papes Léon X & Jules II, ſous les Médicis & ſous le regne de François Ier. Leurs ouvrages encore ſubſiſtans à Rome, à Florence, à Mantoue, à Tréviſe, à Padoue, à Veniſe, à Anvers & à Fontainebleau, leurs ouvrages, dis-je, quoique très-variés entr'eux, montrent de la pureté, de la chaleur, du grand, de l'énergie, ou la plus forte & la plus puiſſante couleur. Nuls hommes depuis n'ont été comparables à ces auteurs, ſi ce n'eſt en France, où l'art de peindre, engourdi ſous les regnes des derniers Valois, ne ſe ſoutenoit que ſur les vitraux de Jean Couſin & de ſes élèves. Louis XIII qui, dit-on, a connu le plaiſir d'exercer la *peinture*, la ranima en France. Le cardinal-miniſtre, génie fait pour en ſentir le prix, y favoriſa la renaiſſance : elle parvint bientôt à ſon plus haut période par les ouvrages de Pouſſin, de Vouet, de le Brun, de le Sueur, de la Hire, de Champagne, enfin de tous les grands hommes qui contribuèrent, dans leur art, à cette ſplendeur univerſelle du ſiècle de Louis le Grand.

Choſe étonnante ! Les premiers maîtres des grandes écoles de *peinture*, iſolés chacun dans leur patrie, atteignirent, comme nous venons de le dire, au plus haut dégré d'excellence dans toutes les parties de l'art, & ils n'eurent pour guides que l'antique & la nature, & pour ſoutien que leur propre génie. Ceux qui les ſuivirent, raſſemblés, & qui avoient les exemples de leurs prédéceſſeurs à ajouter aux premières ſources du beau & du vrai, ne parvinrent cependant pas à leur perfection. Les Carraches & leur école, Paul Véroneſe & tous les peintres de ſon tems, Van-Dyck & tous ceux qui exerçoient l'art en Italie, en Flandre & en France, ſoutinrent ſans doute encore la *peinture* avec éclat. Mais bientôt après, le nombre des artiſtes ſe multiplia, & ſuivant en eſclaves ces hommes du ſecond ordre, ils ne produiſirent que des ouvrages d'un dégré inférieur. Les uns voulant être coloriſtes, furent exagérés; les autres eurent de la pureté; mais ils furent froids & inſipides. Quelques eſprits adroits & avides de renommée voulurent ſaiſir ſur cette troupe uniforme; ils ne viſèrent pas à reprendre la route de la vérité & du ſimple, ſi bien tracée par les premiers maîtres; ils prétendirent à un genre de beauté conventionnelle & extraordinaire, à un ſtyle de faſte & d'apparat, enfin à un mérite d'adreſſe dans le maniement du pinceau; tout cela fut appellé le goût: & c'eſt ainſi que la *peinture* alla en dégradant. Citerai-je les formes affectées des Cortone & de ſes élèves, les attitudes bizarres & les effets tranchans de Tiepolo & de Piazetta, enfin les ingénieuſes conventions des derniers maîtres de notre école? Non, il n'eſt perſonne qui ne ſente que les tableaux de ces tems n'offroient que de fauſſes beautés & des talens de parade. On voit auſſi que partout où cette pente au mauvais ſtyle aura été ſuivie, la *peinture* y eſt anéantie.

En France, un amateur éclairé des chefs-d'œuvre de l'antiquité (1), élève de Bouchardon, & qui, par ſon rang & ſa fortune, avoit quelques moyens d'encourager l'imitation de l'antique & des maîtres du quinzième ſiècle, a formé le hardi projet de ramener le bon goût. Il a été ſecondé par les talens d'un artiſte (2) à qui il ne falloit que l'occaſion de le répandre par ſes leçons & par ſes exemples; ainſi a commencé cette révolution d'autant plus étonnante, qu'il eſt preſqu'inouï qu'on ait vu une nation remonter d'un goût factice & ébloüiſſant, à un ſyſtême de beautés ſimples & ſévères. L'hiſtoire de tous les peuples montre, au contraire, des commencemens barbares, des perfections, & enſuite la décadence, d'où ils ne reviennent plus. Les François ſeroient-ils donc les ſeuls capables d'un tel retour vers la ſource du vrai beau ? Cette marche eſt déjà dignement commencée; on en verra ſans doute les meilleures ſuites, ſi les événemens publics n'y portent aucun obſtacle: car j'écris en 1789, au milieu de circonſtances inquiétantes pour les arts.

(1) Le comte de Caylus.
(2) M. Vien.

Digitized by Google

Paſſons à une nouvelle école de *peinture*, bien faite pour occuper une place dans l'hiſtoire & les époques de l'art. On entend que je veux parler de l'école angloiſe.

Joſüe Reynolds, peintre vivant, en eſt le fondateur. Tout le monde connoît le bon goût qui regne dans ſes tableaux, ils euſſent ſuffi pour lui mériter un rang diſtingué dans la claſſe des artiſtes de ce ſiècle; mais la ſuite qu'il a ſu donner à ſes travaux par la création d'une nouvelle école, & par les bons principes que ſes diſcours & ſes exemples y ont ſemés, lui aſſurent un nom célèbre tant que l'Angleterre connoîtra les avantages & le prix des talens. Le goût anglois paroît s'être formé ſur les grands maîtres de l'école italienne, & ſur les peintres d'effets que la Flandre a produits. *La mort du général Wolf*, *le départ de Régulus retournant à Carthage*, *l'arrivée d'Agrippine à Brindes*, & quelques autres ſujets ſeront toujours des preuves que l'école angloiſe a connu la grandeur du ſtyle, les fortes expreſſions, & l'art d'ordonner les plus nombreuſes compoſitions. Heureux, ſi plus ſévères dans leurs formes, moins ambitieux des effets piquans, ils ſoutiennent quelques tems des commencemens ſi beaux. Mais quand l'Angleterre n'auroit pas déjà montré de ſi brillans ſuccès en *peinture*, elle ſe feroit toujours immortaliſée par ſes gravures. Cette ſavante nation n'a ſurtout pas encore été égalée dans l'art de traiter la manière noire, dans laquelle on peut dire qu'elle a ſurpaſſé ſes inventeurs.

Il faut pourtant dire une vérité, quelque flatteuſe qu'elle ſoit, pour nous. S'il exiſte encore une nation où la juſteſſe des proportions, la correction & la pureté des formes, & la belle manière de peindre rappelle les écoles d'Italie: c'eſt en France. S'il eſt une école qui fourniſſe un grand nombre d'artiſtes diſtingués dans tous les genres, & qui par ſes travaux & ſes principes, répande une influence ſenſible ſur l'induſtrie & ſur le commerce; c'eſt encore notre école. Une ſeule choſe eſt à craindre, c'eſt l'attrait qu'on excite trop univerſellement pour la *peinture*, d'où s'enſuivra la multiplication déſaſtreuſe des artiſtes.

Il paroît que depuis quelque tems on encourage moins les talens naiſſans que les talens à naître. Par un projet mal calculé d'élever l'art, on a multiplié des écoles de deſſin: bien différentes, ſans doute, de ces écoles formées par des peintres habiles, on y montre les élémens ſelon des ſyſtêmes uniformes auxquels les eſprits ſont reſtreints dès leur entrée dans la carrière. Cependant leur nombre s'accroît dans tous les coins de cet empire; elles produiſent le double inconvénient de donner à la France des peintres médiocres, c'eſt-à-dire, des hommes les plus inutiles à la patrie, & celui de les multiplier avec excès, & de hâter par-là la décadence & le mépris de la *peinture*.

Jetrons un coup-d'œil ſur l'état de cet art en Italie, il ne ſera qu'augmenter nos craintes. Les premiers peintres y étoient en très-petit nombre, parce que dans ces tems, ce n'étoit que des genies qu'une force impérieuſe entraînoit vers l'étude de la *peinture*. Ils étoient honorés, & méritoient de l'être; mais nulle autre circonſtance que celle de leur goût naturel ne les avoit lancés dans une profeſſion où jamais la récompenſe ne précédoit le ſuccès. Les âges ſuivans ont vu éclorre des peintres ſans nombre; mais ils ont perdu la conſidération à meſure qu'ils ſe ſont multipliés. Les ouvrages, moins eſtimables à la vérité, & par conſéquent moins recherchés, ſe ſont donnés à vil prix. La miſère enleve la poſſibilité des études: l'art ſe détériore ſenſiblement; & ceux qui l'exercent ſont bientôt mépriſés & confondus dans la foule du bas peuple.

Eh! comment ces hommes, quand ils auroient eu quelques talens, ne ſe ſeroient-ils pas dégradés avec la *peinture*? On les a vus, dans ces tems malheureux pour les arts, mendier, & ſe diſputer entr'eux un ouvrage qui ne devoit être que mal récompenſé: ils le faiſoient en eſclaves, toujours aſſervis au caprice de celui qui leur donnoit un ſalaire de première néceſſité. Eſt-ce ainſi que l'art de peindre doit être exercé? Pour qu'il le ſoit avec ſuccès, il faut que l'eſprit du peintre ſoit, comme ſon état, indépendant; & que ſon ame ſoit élevée & ennoblie par les honneurs & les encouragemens. Les grands & les riches n'accorderont ces faveurs qu'avec peine, toutes les fois que les peintres ſeront en grand nombre, & forcés à la ſollicitation.

La dégradation de la *peinture* pourroit avoir encore ſa ſource dans la mauvaiſe forme & le deſpotiſme qui regnent quelquefois dans les ſociétés académiques. En effet, elles ont ſouvent été dominées par des goûts excluſifs qui gênent les génies de caractères, & les forcent à ſe dénaturer. Si elles exigent tel ou tel mérite d'exécution, bientôt pour s'y rendre habile, on négligera les premières parties de l'art. L'école ſe porte-t-elle vers le mérite du deſſin d'une manière abſolue, ce qui arrivera toutes les fois que les ſculpteurs y ſeront prépondérans? alors l'artiſte, dont l'inclination ſeroit marquée pour le coloris, ne ſuivra pas une partie dans laquelle il n'obtiendroit aucune eſtime, & ſera forcé de ſe livrer à celle dans laquelle il reſtera toujours médiocre. Le même genre d'inconvéniens aura lieu, comme il eſt arrivé à Veniſe, où la ſculpture n'a pas été pratiquée, ſi toute l'inſtruction de l'école ſe porte vers le talent de colorier; un eſprit diſ-

Digitized by Google

posé au choix & à la précision des formes, ne trouvera pas l'aliment qui lui seroit nécessaire; & ce sera un sujet perdu pour l'art.

Aussi, bien loin de forcer toutes les dispositions diverses à suivre la même route, il faudroit qu'elles trouvassent toutes des conseils & des soutiens dans la même académie. Ce plan bien conçu & bien exécuté, feroit voir, dans la même nation, la sévérité de Florence, les graces de Parme, la puissance du coloris des Vénitiens, les inventions des François, le pinceau doux & flatteur des Hollandois, à côté de la touche fière & vigoureuse des Espagnols. Mais quand verra-t-on une si étonnante réunion? Ce sera quand un administrateur également actif, puissant, instruit & impartial, continuera de s'opposer à ce qu'un peuple d'artistes soit régi par un système spécial. Ce sera quand les talens divers seront également protégés, & quand le public pourra juger à loisir, que le gouvernement l'écoutera, & suivra ses arrêts. Car, encore une fois, si un seul peintre, ou même un petit nombre de peintres, auxquels se joindront en foule des amateurs, des connoisseurs, des beaux esprits, des gens qui veulent le paroître, s'emparent de la fonction de juger tous les peintres; s'ils s'arrogent une sorte de magistrature avec pouvoir de leur marquer les rangs, de les élever ou de les déprimer à leur gré, ils n'apprécieront jamais que les parties du talent qu'ils aiment & qu'ils connoissent. Eh! n'avons-nous pas vu Rubens mépriser sous le regne même de Lebrun & de le Sueur, & défendu par un amateur courageux, de Piles, qui seul a remis avec effort ses ouvrages en estime dans notre académie de peinture?

Je ne puis me rappeler sans honte, d'avoir entendu des hommes en réputation traiter comme ouvrages sans goût, les productions de Raphael, du Dominiquin, & de la sculpture antique.

Nous le répétons encore; du despotisme sur les artistes, naîtra la dégradation de la *peinture*. Si quelqu'esprit fort, original, & qu'on regardera peut-être alors comme indisciplinable, vient à suivre son penchant, & à sortir avec peine de la route battue, ce cas extraordinaire n'empêchera pas la force du système de prévaloir, & de répandre dans les ouvrages de *peinture* cette uniformité destructive de tous progrès, parce qu'elle est essentiellement opposée à cette loi de variété imposée par la nature.

Nous avons parlé à l'article *instruction* des dangers de la tyrannie des écoles, nous y renvoyons le lecteur. Nous ne nous sommes laissés aller au plaisir de rappeller ici nos opinions, que par l'influence que les académies peuvent avoir sur les progrès ou la décadence de l'art de peindre. Elles sont de la plus grande utilité, quand plusieurs des artistes qui les composent sont capables de donner des instructions sur toutes les parties de la *peinture*, & sur les différentes manières de réussir dans toutes ces parties, & quand ils fortifient leurs leçons par des exemples tirés des ouvrages des grands maîtres. Gessner, poëte qui peignoit si bien la nature, & peintre qui la rendoit si poëtiquement dans ses dessins & dans ses gravures, Gessner, dis-je, engage tout peintre à discourir ou à écrire sur la *peinture*, en s'appuyant sur chaque point, par des tableaux ou des estampes renommés.

En suivant ce vaste projet, on embrasseroit tous les genres de succès; on montreroit que, dans la composition, il réside un mérite qui part de l'ame sensible du peintre, & un autre de l'imagination. Le premier est écrit dans les tableaux de Raphaël, du Poussin, &c.; le second se lit dans les fécondes productions de Tempesta, de Barocci, de Rubens, de Layresse, de Giordano, de la Fosse, de Jouvenet & autres. — Dans chacune de ces grandes divisions, il est encore divers dégrés faits pour les différens esprits: & les talens qui en résulteront feront d'autant plus distingués, qu'ils tiendront à des conceptions libres, particulières & vraiment originales.

Une observation qui tend encore à la perfection de la *peinture*, c'est de bien partager les emplois. Qu'une imagination féconde, une exécution peu arrêtée soit chargée des plafonds, des grandes ordonnances. Le goût des grands ensembles & des compositions de faire y feront dans toute leur valeur; mais les finesses de l'expression, des formes & des détails exacts seroient perdus dans les voutes & à de grandes distances. On jouit bien mieux d'un tableau de le Sueur & du Poussin dans le silence du cabinet, où chaque jour d'examen fait découvrir une nouvelle beauté, qu'on ne le pourroit faire à un grand éloignement.

Il faut être persuadé que ni le même sentiment de dessin ni le même pinceau ne doivent appartenir à ces deux sortes d'ouvrages: la recherche des traits les plus fidèles, la finesse, les graces, ou la netteté de l'exécution sont perdues dans les coupoles où le Guerchin & le Corrége ont manifesté les grands traits des effets de la *peinture*. Ils le sont entièrement par la nature de la *peinture à fresque* (*voyez* Fresque.) Tandis que la suite des tableaux précieux devant lesquels nous allions puiser de si utiles leçons sous le cloître des Chartreux, laissent à loisir admirer tout ce qu'un pinceau délicat & léger peut avoir d'agréable aux yeux d'un praticien, tout ce qu'un dessin pur & spirituel peut montrer de vérités & de clarté, enfin tout ce que l'ame

Digitized by Google

la plus ſenſible peut offrir à toutes les ames, de ſéduiſant & d'expreſſif.

Il ſeroit encore avantageux de diſcourir publiquement dans les écoles ſur les divers moyens de diſpoſer des lumières & des ombres, & d'employer la fraîcheur, la fineſſe ou la puiſſance des couleurs. Un homme vraiment inſtruit n'exigeroit pas la recherche des teintes détaillées, ni des lumières trop multipliées dans des ouvrages deſtinés à être placés loin de la vue; comme nous venons de prouver que l'on ne devoit pas y rechercher les petits détails des formes, ni la politeſſe de l'exécution: des partis d'effets d'un choix heureux & piquant, des maſſes bien ſenties, des couleurs locales, ſimples & larges, une teinte générale plutôt ardente que trop griſe, ſont quelques-uns des moyens convenables à une grande diſtance.

D'un autre côté, ſi je vois des tableaux de cabinets où l'on ait employé une grande vigueur de teintes & toute la *pâte* dont la palette eſt ſuſceptible; tels que ceux qui ſont ſortis des mains de Guerchin, de Treviſani, de Rembrant, de Parrocel Père, & autres, je les trouve moins faits pour flatter mes yeux, que les teintes fraîches, la touche légère, ou la fonte précieuſe de Gérard Douw, de Wouwermans, de Teniers, de Mignard, &c.

Ces divers talens ſont ſans doute le fruit des études, des recherches & des bonnes leçons; mais ils ſont dûs bien plus encore aux organes & aux facultés particulières de l'eſprit & de l'ame qui font les peintres de divers goûts & de divers genres. Voyez l'article QUALITÉS, où il eſt parlé de toutes celles qui ſont néceſſaires pour exercer la *peinture* avec ſuccès.

Après avoir entretenu nos lecteurs des genres & des parties de l'art, rappelons ce qui peut en réſulter de plus ſéducteur & de plus inſtructif. Avant que d'en préſenter les tableaux, nous obſerverons qu'il ne faut pas attendre de la *peinture* les effets de la muſique qui touche les ſens d'une manière ſi prompte & ſi vive. Il ne faut pas la comparer à la ſculpture ni par la richeſſe des matériaux qu'elle employe, ni par la durée, ni par l'avantage de préſenter le vrai de tous les ſens. On verra dans le mot *ſculpture* tout ce qu'elle peut offrir aux ſens & à l'eſprit, & on dira ſurtout que ſes beautés réelles conſiſtent en des qualités très-différentes de celles de la *peinture*. Enfin, il ne faut pas exiger de notre art qu'il remue l'ame auſſi puiſſamment, auſſi fréquemment que la poéſie. Il ne laiſſe rien à faire à l'imagination: au lieu que l'art des vers agit, ſans ceſſe ſur cette faculté; & par ſon moyen, elle produit des images d'autant plus faites pour frapper les ſens de ſes lecteurs, qu'elles ne ſont conçues que d'après les connoiſſances, les goûts & les rapports de celui qui les enfante.

Mais la *peinture* eſt moins paſſagère & d'une expreſſion plus diſtincte & plus réelle que l'art des ſons: elle eſt plus ſéduiſante & plus étendue que la ſculpture, en ce qu'elle exprime la nature ſous des faces plus diverſes & ſous plus de rapports. Quant à la poéſie à laquelle nous penſons qu'elle tient davantage par ſes effets, elle l'emporte en ce qu'elle eſt d'une communication plus rapide, plus générale, en ce qu'elle eſt plus ſoutenue & plus détaillée. Si comme dans les ouvrages du peintre, on trouve dans un poëte les images des objets connus & inconnus, des préſens & des paſſés, il faut convenir que le premier eſt obligé de les préſenter d'une manière bien plus réelle, &, pour ainſi dire, plus palpable.

Combien la *peinture* n'a-t-elle pas de charmes, quand elle nous offre les objets de la manière dont nous les avions vus dans la nature, ou de celle dont nous les avions conçus? Elle eſt encore d'un intérêt bien piquant, quand elle nous ſurprend par des repréſentations de choſes inconnues: ſemblable en cela à l'art dramatique, elle plaît en inſtruiſant, même par l'image de ſcènes dont la réalité cauſeroit de l'horreur & des dangers. C'eſt ainſi que les combats dont ſont ornées les galeries de Verſailles & de Turin, inſtruiſent en même tems qu'ils attachent, ſans cauſer d'effroi, & qu'ils partagent l'eſprit entre le plaiſir d'apprendre & celui du ſpectacle paiſible d'évenemens curieux & déjà loin de nous.

La *peinture* eſt ſurtout enchantereſſe dans ces intérieurs où l'on a voulu comploter un hiſtoire de la main du même peintre. Malgré la maigreur du ſtyle de Coypel, je regrette les ingénieux & les agréables tableaux dont il avoit embelli les murs de la galerie du Palais-Royal, en y repréſentant les ſujets pittoreſques de l'Enéide. Qui ne gémira avec larmes ſur la dévaſtation du plafond de l'hôtel Brétonvilliers, où Bourdon, l'un des plus abondans & des plus gracieux génies de notre école, avoit peint l'hiſtoire de Phaéton? Nous poſſédons encore dans l'hôtel Lambert tout ce que l'eſprit peut concevoir de plus grand ſur les faits d'Alcide, inventé avec chaleur & exécuté fortement par le Brun, alors en concurrence avec le Sueur, ſon digne rival. La variété des ſujets, l'enſemble des tons, & cette liaiſon produite par des ornemens ingénieux, & toujours bien motivés, tout enchante, tout plaît dans cet ouvrage ſuperbe, auquel il ne manque que d'être peint à freſque, pour être toujours frais & toujours durable.

Nous poſſédons encore la ſuite des tableaux qui formoit le bel enſemble de la galerie du

Digitized by Google

Luxembourg. Le grand homme, auteur de ce poëme complet, a réuni tout ce que la *peinture* peut produire de plus séduisant par les couleurs riches & brillantes, & ce que l'imagination peut créer de plus noble pour intéresser & élever l'ame dans les sujets les plus familiers. On ne peut assez admirer, dans cette suite de vingt-un tableaux, l'étendue du génie qui a pu saisir un si grand ensemble, en y réunissant tout l'accord & toute la variété dont il étoit susceptible : la disposition des sujets, leur choix, celui des sites, se correspondent pour diversifier chaque tableau par un nouvel intérêt. Toujours dirigé par un goût exquis, Rubens a placé une scène presque toute historique & d'intérieur, c'est *le couronnement de la reine Marie de Médicis*, en face *du conseil des Dieux & de la poursuite des vices*, où tout est nud, tout est allegorique, tout est poétique. Le tableau qu'il a placé dans le milieu, est un mélange d'allégorie & d'histoire, distribué pour contraster avec les deux autres dont je viens de parler, & pour former le passage délicieux de l'une à l'autre de ces scènes différentes. Ce tableau du milieu se divise en partie toute poétique : *l'apothéose d'Henri-le-Grand*, & en partie historique : *la régence donnée à la reine.*

C'est à la vue de ces rapports si propres à enchanter les sens, qu'on goûte tout l'avantage de la représentation pittoresque d'une même histoire, lorsqu'elle est conçue par le même génie. D'abord, comme je viens de le faire voir, les formes de toutes les compositions sont disposées les unes pour les autres, & offrent une utile & sage variété; qualité précieuse qui fait sentir l'inconvénient de la disparate toujours produite par l'emploi de différentes mains. En second lieu, il existe dans un ouvrage sorti de la même palette, un accord général de coloris qui n'est varié que par la différence des sujets & des sites. Il faut convenir que cette harmonie est aussi nécessaire aux yeux dans un ensemble en *peinture*, que le même style dans un poëme épique, qui malgré la diversité des actions & des images, y répand une liaison seule capable de saisir & d'enivrer l'esprit du lecteur. Nous concluons donc avec assurance que la même histoire en *peinture*, destinée à être vue dans le même lieu, veut être traitée de la même main.

Les tableaux de l'histoire de la Vierge dans le chœur de Notre-Dame, ne font pas à l'œil l'effet d'une même histoire. Et dans la galerie de Toulouse, les tableaux distingués qui y sont rassemblés étant tous de divers auteurs, semblent contredire l'uniformité de la décoration générale, quoiqu'ils ne soient pas réunis pour y tracer une même histoire.

Ainsi deux choses doivent concourir à produire un bel ensemble, dans une suite de tableaux disposés dans le même lieu, pour former une histoire suivie; savoir : 1°. la variété dans les formes des compositions & la symmétrie des ornemens, 2°. l'accord général dans le coloris. Tout cela produit une conformité de manière qui est d'une telle nécessité, que les entrepreneurs de ces sortes de suites en gravures, ont eu l'attention d'exiger des graveurs chargés des différentes planches, que le travail des tailles & la valeur du ton général fussent à peu-près les mêmes, & c'est avec ce soin qu'ont été gravées la galerie du Luxembourg, dont je viens de parler, celle de Versailles, du palais Farnèse, &c. Or, qu'on se représente un instant ces suites exécutées de toutes sortes de manières, même par les plus habiles graveurs; savoir, une estampe par *Mellan*, l'autre de Wischer, celle-là par P. Pontius, celle-ci par Drevet ou Masson, cette autre par Nanteuil, &c. Par cette supposition, on jugera nettement de notre opinion sur la nécessité de former de la même main un poëme en *peinture* de plusieurs chants.

Je fais qu'il est un autre genre de spectacle pittoresque à offrir dans une gallerie ou dans un grand cabinet; c'est celui de la réunion des genres & des écoles. Alors la variété y est du plus grand intérêt. Les collections du roi de France, du Palais-Royal, de Turin, de Florence, du palais Pitti, de Doria, de Barbérin, des souverains de Dresde, de l'impératrice de Russie, & beaucoup d'autres, font sentir tout l'attrait de ces assemblages où l'on peut suivre les diverses manières des écoles de *peinture* dans leurs différens âges, ce qui les a distinguées entr'elles, ce qui caractérise le goût particulier de chaque peintre, & ce qui montre en quoi chacun d'eux a changé de style, de ton & de coloris. Un esprit observateur y apprendra surtout qu'il est en *peinture* toutes sortes de moyens de plaire; que, comme je l'ai dit, tout ce qui est neuf, original & piquant, sous quelqu'aspect que ce soit, a des droits à l'approbation d'un homme qui sait juger des différentes parties de l'art, & que pour lui, il n'existe pas de beautés exclusives.

Terminons cet article, où j'ai tâché de rassembler ce que la *peinture* a de droit à notre estime & à notre admiration, tant par ce qu'elle exige de connoissances, que par les effets qu'elle produit, en déplorant la perte des belles collections qu'on voyoit à Paris au milieu de ce siècle. Après la mort des hommes de goût qui les avoient formées, elles ont été dispersées : des Crozat & des Jullienne, il ne nous reste plus que le souvenir de leur amour pour la *peinture*. Les chefs-d'œuvre de l'art qu'ils offroient publiquement pour ses progrès, à la curiosité de leurs concitoyens &

Digitized by Google

des étrangers, enrichiſſent actuellement les palais des autres nations.

Envions un uſage, né du reſpect des Italiens pour la *peinture*, par lequel leurs collections, toujours publiques, ſubſiſtent autant que les héritiers des grandes familles, & portent à l'immortalité, avec leurs noms, les chefs-d'œuvre de leurs compatriotes. (*Article de M.* ROBIN.)

PEINTURER (v. a.) Imprimer en couleur, enduire un objet de couleur, mettre en couleur.

De ce verbe peut ſe former le ſubſtantif maſculin, PEINTURAGE, qui exprimeroit clairement, par un mot ſimple & propre, un *enduit de couleur*, & ce qu'on nomme une *impreſſion*. C'eſt un terme nouveau que nous propoſons ici pour diſtinguer, par une ſeule expreſſion, la peinture *d'impreſſion*, de la peinture conſidérée comme art. Nous ne connoiſſons en latin que le mot *pictura* pour le métier & pour l'art. Seroit-ce une raiſon pour laiſſer à notre langue une pareille défectuoſité?

Avant de prononcer ſur ce mot, liſez l'article *peinturer*. (*Article de M.* ROBIN).

PEINTUREUR, (ſubſt. maſculin). Nom de l'ouvrier chargé d'imprimer en couleur les bois, les fers, les murs & toutes les parties des diverſes conſtructions & autres objets, qu'on veut qui ſoient colorés.

Nous penſons que ce n'eſt pas hazarder que de propoſer dans cet ouvrage une expreſſion nouvelle qui eſt en même tems utile & fondée ſur l'analogie.

Le mot *peinturer* eſt d'un uſage néceſſaire; car il n'y a perſonne qui ayant eu à employer un ouvrier pour le *peinturage* de ſa maiſon, n'ait été embarraſſé de ne le pas confondre, en parlant de lui, avec l'artiſte qui étoit chargé d'orner les murs ou les plafonds de ſes ouvrages en *peinture*. Il arrive que ſi l'on eſt au fait des termes de bâtimens, (ce qui eſt rare, quand on n'eſt pas du métier,) il arrive, dis-je, alors qu'on ſe ſert d'une périphraſe qui n'eſt pas entendue de tout le monde; *peintre d'impreſſion*: autrement, pour déſigner cette ſorte d'ouvrier, on ſe ſert de phraſes triviales & de termes injurieux, comme *peintre à la groſſe broſſe*, *barbouilleur*, &c. d'où il arrive que dans le ſeul but de faire la diſtinction utile d'un art libéral, à un métier, d'un artiſte à un ouvrier, on humilie celui qui ne doit pas l'être plus que le carreleur, le vitrier, le maçon, &c.

En ſecond lieu, nous avons dit que le mot *peinturer* eſt une innovation bien fondée, bien autoriſée; & en effet, on trouve les mots *peinturer*, *peinturé*, dans beaucoup de dictionaires; donc il eſt analogique d'en former *peinturage*, & *peinturer*.

Menage regarde *peinturer* comme un bon mot françois. Il cite les vieux dictionaires de *Nicot*, de Monet, du Cange dans ſon Gloſſaire, Nicol. Perrot dans ſon *Cornucopia*.

Les latins ſe ſervent des mots *picturare*, *picturatus* pour dire orner, enduire de couleurs: & ils employent plus communément les mots *pingere*, *pictus*, pour exprimer l'art de peindre, de faire des tableaux.

Pour appuyer l'uſage du mot *peinturer*, on a cité un paſſage de Saint-Auguſtin qui, parlant aux Idolâtres d'une ſtatue d'Hercule colorée, ſe ſert de *picturatus*, *peinturé*.

Sur quoi quelques critiques ont prétendu que le mot *picturare* étoit de la baſſe latinité, & d'autres, tels que l'abbé de Saint-Réal, en ont conclu que *peinturer* n'étoit pas un bon mot. Cependant *picturatus* ſe trouve dans pluſieurs bons auteurs, tels que Claudien, & même Virgile, qui au livre 3, vers 483 de l'Enéide, dit en parlant des habits dont Andromaque fait préſent au jeune Aſcagne.

Fert picturatas auri ſubtegmine veſtes (1).

Nous avons trouvé *peinturer* dans le dictionaire de Jer. Victor.

Dans Calepin le mot *picturatus* eſt ainſi ex-

(1) On ne gagneroit rien à objecter à l'auteur de cet article que le mot *picturatus* n'eſt pas employé par Virgile dans l'acception qu'il applique au mot *peinturé*, mais dans celle de *variegatus*, & que dans le vers cité, il ſignifie une étoffe rayée ou brochée en or; que dans ces vers de Claudien, il exprime une broderie de figures, faite à l'aiguille, en or & en argent, & qui ſemblent reſpirer:

Nec rudis in talis ſuffecit gratia textu;
Auget acus meritum, picturatumque metallis
Vivit opus. (de IV conſul. Honorii)

Que dans cet autre vers de Claudien, il ſignifie des étoffes peintes de différentes couleurs:

Et picturatæ ſaturantur murice veſtes.
(In Rufinum, lib. 1. v. 208.

On aura toujours à répondre, ainſi que l'établit notre auteur, que le vers de Virgile, & même ceux de Claudien, prouvent que le mot *picturatus* eſt de la bonne latinité, & puiſque St. Auguſtin l'emploie dans le ſens que M. Robin exprime par le mot *peinturé*, on ne peut nier que ce mot ne reçoive de ſon origine le droit d'être admis en ce ſens dans notre langue, ſi l'uſage vient à le permettre, puiſque c'eſt des mots latins, pris dans le ſens qu'ils avoient au temps de la baſſe latinité, que s'eſt principalement formée la langue françoiſe, ainſi que toutes les langues de l'Europe, dérivées du latin. Il eſt clair que les Barbares n'ont pu acquérir les mots latins dans le ſens qu'ils avoient au ſiècle d'Auguſte, mais dans l'acception qu'ils avoient reçue au temps de leur invaſion. (*Note du Rédacteur.*)

pliqué

pliqué : *varià Pictura exornatus*; orné de diverses couleurs.

Le petit dictionnaire de Morelle traduit *picturatus* par *peinturé*, & *pictus* par *peint*.

Veneroni traduit *peinturé* par *colorato*, *dipinto d'un sol coloré*.

Mais il eſt important de copier ici un paſſage *des réflexions ſur l'uſage de la langue françoiſe*. Il y eſt dit « bien loin que *peinturer* ſoit un mauvais mot, comme le prétendent quelques perſonnes, n'eſt-ce pas un terme néceſſaire qui peut ſervir à diſtinguer deux choſes toutes différentes? car *peindre* ne ſignifieroit-il pas repréſenter avec le pinceau la figure de quelque choſe, comme d'un oiſeau, d'un homme &c, & *peinturer*, mettre ſeulement des couleurs ſur quelque matière que ce ſoit ? lors par exemple qu'on a appliqué des couleurs ſur une ſtatue, ne peut-on pas dire qu'elle eſt *peinturée*? car pour la *peindre*, il ſemble qu'il faudroit qu'avec les couleurs, on en fit la repréſentation, ce qui eſt très-différent.....

Nous rappellerons auſſi le mot *peinturé*, du dictionaire de Trévoux « c'eſt, y dit-on, ce qui eſt peint & couvert d'une ſeule couleur, & ſans art particulier. En pluſieurs lieux, les maiſons ſont *peinturées* au dehors. On *peinture* les volets, les croiſées, la menuiſerie. On dit auſſi voilà une maiſon bien dorée, bien *peinturée*. On ne ſauroit, ajoute ce dictionnaire, ſe paſſer de ce mot. C'eſt un bon mot françois ».

Depuis longtems j'avois noté ce mot; & appuyé de quelques autorités, j'avois remis ma note à feu M. Bauzée, avec qui j'étois lié d'amitié, dans l'intention qu'il fit inſérer enſemble les mots *peinturer*, *peinturage* & *peinturer* dans la nouvelle édition du dictionnaire de l'académie françoiſe, où les maîtres de la langue ont le projet de faire entrer tous les vieux mots utiles. Mon deſir étoit que ceux dont il s'agit ici puſſent être admis dans les écrits, & enſuite dans le langage : j'ai fait cet article dans le même deſſein, & ſi les ſavans, les artiſtes, & ſurtout les architectes, qui ont tant d'occaſions d'en faire uſage, jugent, ainſi que moi, que ces mots ſont néceſſaires & ne peuvent être remplacés par d'autres, ils parviendront bientôt à les rendre d'un uſage général. Or, le fameux Vaugelas diſoit, *l'uſage eſt la mère des langues*.

(*Article de M.* ROBIN).

PENDANT, (ſubſt. maſc.), On donne ce nom à un tableau, à une eſtampe qui, ayant les mêmes dimenſions qu'un autre, peut être pendu, attaché à une place parallele du même mur & lui correſpondre. On dit qu'un tableau eſt le *pendant* d'un autre, qu'il ſait *pendant* avec un autre, que deux tableaux ſont *pendans*.

Quoique la conformité de dimenſion ſoit la principale condition des *pendans*, on deſire auſſi que les compoſitions aient quelque rapport entre elles, qu'elles contraſtent enſemble, qu'il y ait quelque conformité dans la couleur & dans l'effet. Un tableau dont les ombres tendent au brun le plus vigoureux, fera mal *pendant* avec un tableau clair; un tableau d'une compoſition triſte, ou même ſeulement auſtère, ne fera pas bien *pendant* avec un tableau gai, ni un payſage avec un ſujet d'hiſtoire.

Pour que deux portraits ſoient *pendans*, il faut que les deux têtes ſoient tournées des deux côtés oppoſés, afin qu'elles ſe regardent en quelque ſorte l'une l'autre. On dit alors quelquefois que les deux portraits ſont *en regard*.

On ne s'aviſe guère de chercher que deux anciens tableaux de grands maîtres faſſent *pendans* : Mais on exige ordinairement cette correſpondance dans les tableaux qu'on deſtine à décorer de petits cabinets, & qui ſont plutôt des meubles de goût que des ouvrages très-précieux. On veut ordinairement que les deux tableaux ſoient de la même main.

Les véritables amateurs de l'art ne recherchent dans les tableaux que leur mérite, & ne négligent pas d'acquérir un tableau précieux qui n'a pas de *pendant* : mais ceux qui ne s'occupent que de la décoration, ſont peu difficiles ſur le mérite des ouvrages, & beaucoup ſur leur correſpondance.

Dans le ſiècle dernier, on achetoit des eſtampes comme de beaux ouvrages de l'art, & l'on n'exigeoit pas qu'elles fiſſent *pendans*. La plupart des belles eſtampes de G. Audran, d'Edelinck, de Poilly &c. n'avoient point de *pendant*. Aujourd'hui qu'on n'achete guère des eſtampes qu'en qualité de meubles, un graveur ne peut ſe promettre un débit ſûr d'une eſtampe, s'il ne l'accompagne pas d'une eſtampe correſpondante. Dès qu'il a gravé une planche, il faut qu'il ſe hâte d'en graver le *pendant*. Quelquefois cependant on veut bien faire grace à une bonne eſtampe iſolée, & alors on la fait ſervir de milieu entre deux *pendans*.

On pourroit repréſenter aux amateurs des *pendans*, qu'ils ne ſont pas encore aſſez difficiles : Quand la compoſition charge le côté droit d'un tableau, ils devroient exiger que la compoſition de l'autre chargeât le côté gauche : ſi elle occupe le milieu de l'un, elle devroit occuper le milieu de l'autre. Puiſqu'ils ne regardent plus les productions de l'art que comme des meubles, ils ont droit d'y exiger la plus parfaite ſymmétrie. Ils pourroient même convenir entre eux que cette correſpondance ſymmétrique fait le premier mérite de l'art; ce ſeroit abréger les moyens d'être connoiſſeurs. S'ils n'avoient pas

Digitized by Google

le coup-d'œil juſte, ils pourroient devenir des connoiſſeurs irréfragables en prenant un compas.

Quoiqu'une ſtatue puiſſe être correſpondante avec une autre, on ne peut pas dire qu'elle en ſait le *pendant*, parcequ'on ne pend pas une ſtatue comme des tableaux ou des eſtampes; mais on pourroit le dire de certains bas-reliefs qu'on orne d'une bordure comme les tableaux, & qu'on attache de même (L).

PENSÉ (part. paſſ.) raiſonné, réfléchi. On dit, dans la langue de l'art, qu'un tableau eſt bien *penſé*, qu'une figure eſt bien *penſée*.

PENSÉE (ſubſt. féminin.) C'eſt ainſi qu'on nomme une idée grande, profonde, expreſſive, ingénieuſe qui ſe trouve dans un tableau. Deux amans Arcadiens qui, pleins d'amour & de joie, entrent dans un boccage, & trouvent un tombeau avec cette inſcription: *J'ai auſſi vécu dans l'Arcadie*, eſt une *penſée* qui fait profondément réfléchir le ſpectateur. Dans le tableau du déluge, un ſerpent qui ſeul reſte encore hors de l'eau & rampe le long d'un rocher, eſt une *penſée* ſublime qui marque bien l'incommenſurable ſolitude qui couvre la terre inondée. Une mère qui ſe noye, & qui, par un dernier effort, tient encore ſon enfant au-deſſus de l'eau, eſt une *penſée* expreſſive & touchante. Vénus donnant le fouet à ſon fils avec des roſes, n'eſt qu'une *penſée* riante & badine.

Un effet d'ombre ou de lumière répandu ſur le tableau, peut être une belle *penſée*. C'étoit une ſublime *penſée* du Corrége de faire émaner la lumière de la figure du Chriſt nouveau-né, dans ſon tableau de l'adoration des bergers, qu'on appelle la nuit du Corrége. Pluſieurs peintres ont, dans la ſuite, adopté cette idée; mais comme elle ne leur appartenoit pas, ils n'ont eu que le mérite de l'exécution.

C'eſt une belle *penſée* d'effet que cette ombre qui, dans le tableau de M. David, enveloppe la figure de Brutus au moment où l'on apporte les corps de ſes deux fils décapités par ſon ordre. Brutus, en condamnant ſes fils, n'a dû ſentir que l'amour de Rome: l'arrêt prononcé, il ne ſent plus que la nature: il fuit la lumière, il ſe cache dans l'ombre, il y eſt aſſis dans un état de ſtupeur: le déchirement de ſon ame ne ſe manifeſte que par des convulſions des extrémités, & l'ombre qui le couvre ajoute à l'horreur que le ſpectateur doit éprouver. Cette *penſée* déjà grande par elle-même devient d'une poéſie ſublime, parce que cette ombre qui enveloppe Brutus, eſt celle que porte la ſtatue de Rome. Ainſi c'eſt à l'ombre de Rome que s'eſt refugié le conſul après avoir, par amour pour elle, outragé la nature.

C'eſt une belle *penſée* d'expreſſion que celle de M. Reynolds dans ſon tableau du comte Ugolino. Ses enfans meurent autour de lui, ſur ſes genoux; il ne les regarde pas: ſon corps eſt droit, ſa tête eſt ruide, ſon œil eſt fixe: il ne ſent plus, il eſt pétrifié.

Dans les ouvrages de l'art, comme dans ceux d'eſprit, une *penſée* qui ſemble d'abord ingénieuſe ne ſe ſoutient pas toujours à l'examen. Il ſemble même qu'un artiſte doit être encore plus ſévère qu'un écrivain, parce que les opérations de ſon art étant bien plus lentes que celles de l'écriture, laiſſent plus de temps à la réflexion: il ne peut pas s'excuſer ſur une illuſion d'un moment. Le ſculpteur, dont les opérations ſont encore plus longues que celles du peintre, doit être encore moins indulgent pour lui-même, & attendre moins d'indulgence de la part de ſes juges.

La *penſée* de l'amour qui ſe fait un arc de la maſſue d'Hercule eſt riante & ſemble ingénieuſe. On pourroit l'applaudir dans un poëte qui l'auroit traitée en quelques vers, ſur-tout s'il les eût écrits d'un ſtyle léger & badin: mais la ſculpture eſt ſérieuſe & réfléchie, & je doute qu'un ſculpteur ait bien fait de s'arrêter à cette penſée. Tailler un arc dans le bois d'une maſſue, eſt le travail d'un ouvrier vigoureux; il ne convient point à l'amour. Les anciens poëtes ne lui auroient pas impoſé de rudes travaux: ils lui donnent une foibleſſe apparente. Il a de petites mains, dit Moſchus, & cependant il lance ſes traits juſques dans l'Achéron, juſques dans le cœur du Dieu des morts: il n'a qu'un petit carquois, que de petites flèches, mais il les lance juſques au ciel. Moſchus n'auroit pas employé les petites mains de l'amour à faire un travail de charron. D'ailleurs le bois noueux d'une maſſue ne ſemble pas bien propre à faire un arc.

Les allegories peuvent-être miſes au nombre des *penſées*: mais on a déja dit que les artiſtes en devoient faire très-ſobrement uſage. Il ne faut pas qu'un ouvrage de l'art ſoit une énigme.

Les *penſées* dans l'art témoignent que l'artiſte eſt homme d'eſprit; mais elles ſont perdues, ſi lui-même ne témoigne pas en même-temps qu'il eſt bon artiſte. Un tableau mal fait, & rempli de plus belles *penſées*, ne ſera toujours qu'un mauvais tableau.

Des gens d'eſprit ont ſouvent communiqué des *penſées* fort heureuſes à des artiſtes médiocres; mais comme ils n'ont pu leur communiquer en même temps le talent de les bien rendre ſuivant l'art, ils ne leur ont en effet rien donné. (L.)

PERCÉ. (*Ad.*) On emploie ce mot en parlant du payſage. On dit qu'un payſage eſt bien *percé* quand il laiſſe découvrir des objets éloignés. C'eſt un merite dans ce genre de laiſſer

Digitized by Google

appercevoir des lointains à perte de vue, ou de les faire soupçonner par des sentiers tortueux quand on ne les montre pas. Le contraire d'un paysage bien *percé* est un paysage *bouché*. On disoit, par un mauvais jeu de mots, que les paysages de Boucher étoient *bouchés*. Il faut convenir cependant que des paysages peuvent avoir beaucoup de mérite sans être *percés*; mais quand ils le sont, ils ont encore plus de charmes.

Le mot *percé* se prend aussi substantivement. On dit qu'il y a dans un paysage de beaux *percés*, quand à travers des roches, des arbres &c., la vue se pord dans les lointains. Les paysages qui ont de beaux *percés* sont plus piquans que ceux qui sont *ouverts*; c'est à dire, que ceux qui n'offrant qu'un petit nombre d'objets sur les premiers plans, laissent voir une vaste partie de l'horizon. Une sombre allée qui ne découvre le lointain que par un *percé* étroit est plus agréable qu'un paysage qui n'ayant que quelques bouquets d'arbres ou quelques fabriques sur les côtés des premiers plans, laisse à la vue la liberté de se porter sans obstacle à une grande distance. (L.)

PERSONNAGE. (*Subst. masc.*) Ce mot n'appartient pas à la langue des arts; on y employe le mot *figure*; & avec raison, puisque les *personnages* que les arts prennent pour objets de leurs imitations, ne sont que figurés.

Cependant par un usage trivial, mais étranger aux artistes, le mot *personnage* est employé en parlant des ouvrages de peinture exécutés en tapisserie. On dit: *une tapisserie à personnages*.

Mais avant que l'ouvrage de l'art existe, il faut que les *personnages* dont il sera l'imitation soient dans la tête de l'artiste, qu'il les voye & qu'ils soient ses premiers modèles. Il faut que, par la vue de l'ame, il embrasse d'un coup d'œil l'action qu'il veut leur faire représenter. Dans cette opération de l'esprit, à moins qu'il n'ait l'imagination gâtée par les régles conventionnelles l'art, il ne verra pas cette action comme un tableau conçu suivant ces régles, mais telle qu'elle a dû se passer dans la nature. Aucun *personnage* inutile, aucun accessoire ambitieux ne viendra se peindre dans sa pensée: il n'y trouvera que l'image des *personnages* nécessaire, des accessoires convenables. Voilà l'esquisse qu'il doit respecter & suivre. Voilà l'esquisse qu'il ne manquera pas de gâter, si fidèle aux principes modernes des écoles, il cherche ensuite à imaginer des figures, des accessoires pour former des groupes, pour les lier, pour boucher des trous, pour meubler des coins; toutes opérations mesquines & subalternes, par lesquelles on détruit la première conception du génie, qui consiste à voir le sujet dans ses grandes parties. En effet, comme la nature, dans les formes, offre de petites parties, de petits détails que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de dessin, de même dans les actions, elle offre des parties inférieures, des détails inutiles que l'art doit négliger sous peine de tomber dans la pauvreté & la mesquinerie de composition. Comment si, dans une action que l'artiste auroit vue lui-même, il doit négliger ces détails vrais, mais dont il a dû être peu frappé, qu'il n'a même pu appercevoir que par un second mouvement de son attention, comment, dis-je, se donne-t-il une peine nuisible pour embarrasser de ces détails une action qu'il n'a pu voir, & dans la quelle, peut-être, aucun des détails qu'il invente ne s'est remontré? Pourquoi me montrer, dans un sujet noble & frappant, ces figures d'esclaves ou d'enfans qui n'y sont par nécessaires, ces meubles, ces ustensiles qui n'y sont introduits que pour enrichir le tableau, suivant le langage des écoles, & pour l'appauvrir en effet suivant le langage de la raison? Il n'y a point d'autres règles pour la composition pittoresque que pour la composition poëtique. C'est aux peintres aussi bien qu'aux poëtes que Boileau a dit:

> Fuyez de ces auteurs l'abondance stérile,
> Et ne vous chargez point d'un détail inutile.
> Tout ce qu'on dit de trop est fade & rebutant;
> L'esprit rassasié le rejette à l'instant.

Si l'esprit des amateurs de l'art ne se rassasie pas aisément d'inutilités, si même il s'en montre toujours plus avide, c'est qu'en général les amateurs & même les artistes ne connoissent point l'art; ils ne connoissent que le métier, ils ont fait de ce métier des règles barbares, & dans leur orgueilleux aveuglement, ils traitent de barbares ceux qui refusent de corrompre l'art en les observant.

Couvrir une toile de groupes liés, cadencés, contrastés, est un métier qui peut s'apprendre, que Pietre da Cortone a pu montrer à Romanelli, que Romanelli a pu montrer à d'autres, qui se perpétuera facilement des maîtres aux élèves: c'est un métier qui peut s'exercer aisément, & dans lequel Luc Giordano multiplioit sans peine les ouvrages. Mais composer un sujet des seules grandes parties qui sont nécessaires, & les bien rendre, c'est l'effort du génie & de l'art; c'est ce qui éleve le très-petit nombre des grands maîtres, au dessus de la foule des habiles ouvriers; c'est même ce dont les plus grands de nos maîtres n'ont laissé qu'un trop petit nombre d'exemples qu'ils semblent avoir plutôt produits par un heureux instinct que par un principe arrêté; c'est

je crois, s'il nous restoit des tableaux des grands peintres de la Grece, ce qui les éleveroit au dessus des plus illustres de nos artistes; c'est ce qu'observe parmi nous un peintre encore jeune & déja célebre, qui s'est identifié la pensée & le sentiment des Grecs & qui prépare une grande révolution dans notre école.

Mais, diront les routiniers des écoles, si je compose mes sujets des seules parties principales, & par conséquent du plus petit nombre possible de figures, il restera des vuides sur ma toile. Eh bien! les vuides ne sont-ils pas dans la nature? Pourquoi ne se trouveroient ils pas dans ses imitations? Mais comment lierai-je mes groupes? Le lien des groupes est-il donc essentiellement dans la nature, les groupes y sont ils essentiellement eux-mêmes? Mais ce coin ne sera pas meublé. Tant-mieux, mon œil ne s'y portera pas, & s'arrêtera sur ce qui doit le fixer. Mais l'exemple des grands maîtres dans l'art de la composition! Dites dans l'art des agencemens. Eh! leur exemple sera-t-il donc plus imposant, plus respectable que celui des anciens peintres de la Grece, celui qu'ont donné dans plusieurs de leurs chefs-d'œuvre, Raphaël, Jules-Romain, le Dominiquin le Poussin? &c.

Mais, pourra-t-on dire encore, que deviendront les règles établies dans tant d'articles de ce dictionnaire lui-même, & fondées sur la pratique ou les écrits de tant d'hommes habiles? Ce qu'elles deviendront? Des loix pour les artistes qui ne seront pas au dessus d'elles. Compose-t-on donc un dictionnaire pour les seuls hommes de génie? Ne faut-il pas montrer le chemin battu à ceux qui tomberoient s'ils s'écartoient de cette route? (L)

PERSPECTIVE (subst. fem.) La *perspective linéaire* est une science qui fait partie des mathématiques, & qui nous enseigne de quelle manière les lignes qui circonscrivent les objets se présentent à l'œil du spectateur suivant le point où cet œil est posé & la distance de ces objets. Cette science, peut-être moins perfectionnée qu'elle ne l'est aujourd'hui, étoit connue des anciens dès le temps d'Eschyle. Les peintures déterrées à Herculanum prouvent qu'ils la connoissoient du moins assez pour l'usage pratique. C'est ce qui est aussi prouvé par plusieurs bas-reliefs, & par quelques médailles. Si donc elle n'est point observée dans la Colonne trajane, ni dans quelques autres ouvrages de l'antiquité, il faut rejetter cette ignorance sur les auteurs de ces ouvrages, & non sur l'antiquité elle-même. Il n'y auroit aucun reproche que l'on ne pût faire aux anciens si on les jugeoit sur certains morceaux, & c'est ce qu'a fait souvent l'ignorance ou la mauvaise foi. Le temps a détruit & conservé indifféremment des chefs-d'œuvres & de pitoyables ouvrages. Est-ce sur les derniers que nous devons juger les anciens?

Tant que la *perspective* a été inconnue, l'art est resté dans l'enfance, puisqu'elle seule apprend à rendre avec exactitude les raccourcis & qu'il se trouve des raccourcis dans les poses les plus simples. Il faut tracer des raccourcis & suivre les loix de la *per pective* pour représenter une figure vue de face posant les pieds à terre. Aussi Mengs veut-il que l'élève de peinture apprenne les premiers élémens de la *perspective* avant de dessiner d'après nature.

Il n'y a rien qui nous trompe plus aisément que notre vue; pour peu qu'il y ait de changemens ou dans la position de notre œil, ou dans l'objet, il se trouvera une différence considérable entre l'original & la copie que nous en ferons. Mais la *perspective* est une règle sûre pour mesurer les ouvrages que nous voulons tracer & donner la vraie forme des lignes qui doivent en indiquer les contours. Il est vrai qu'il ne seroit pas aisé de tracer suivant les règles, toutes les lignes que donneroient les différentes parties du corps humain suivant leur distance & leur position. On y parviendroit cependant avec de la patience; mais il suffit de connoître les lignes principales pour trouver aisément les autres.

L'étude de cette science ne doit pas effrayer les élèves. Ils ne sont pas obligés de l'apprendre dans toute son étendue. Ce qu'ils doivent s'attacher à savoir, c'est le plan, le quarré sous tous ses aspects, le cercle, l'ovale, le triangle, & sur-tout la différence du point de vue, & celle que produit le point de distance suivant qu'il est ou plus près ou plus éloigné.

Le goût doit présider sur le choix de la hauteur à laquelle on place le point de vue. Si on le place trop haut, le tableau fait un effet peu agréable à l'œil. On en voit surtout des exemples dans les ouvrages de Van Ostade.

Ce n'est pas ici le lieu de donner les règles de la *perspective*; elles doivent être réservées pour le dictionnaire de pratique.

PERSPECTIVE AÉRIENNE: elle n'est pas soumise, comme la *perspective* linéaire, à des principes rigoureusement démontrés. Elle enseigne le degré de lumière que les objets réfléchissent vers le spectateur à raison de leur éloignement. Elle fait connoître que ces objets se dégradent de ton en proportion de l'air intermédiaire qui les sépare de l'œil qui les regarde: mais comme cet air peut-être plus léger ou plus dense, plus pur ou plus chargé de vapeurs, on sent que cette dégradation ne doit pas être toujours la même. Dans un temps

Digitized by Google

de brouillard, la dégradation eſt plus forte à quelques pieds quelle ne le ſeroit à quelques lieues par un temps ſerein. Quelquefois les lointains ſont très-vigoureux : c'étoit ainſi que Rubens aimoit à les peindre, & en cela il n'a point menti contre la nature. C'eſt donc ſurtout par l'obſervation que le peintre apprendra les loix de la *perſpective aérienne*. Il s'appercevra qu'en dégradant les tons, elle rend auſſi les contours plus indécis, qu'elle efface les angles, & ne reſpecte que les formes qui terminent les objets, en les rendant cependant vagues & incertaines.

PERSPECTIVE; on donne ce nom à des peintures que l'on place aufond d'une allée ou d'une galerie pour en prolonger la longueur apparente ou pour la terminer par des vues qui paroiſſent éloignées. Ces ſortes de peintures ſont quelquefois une illuſion paſſagère. On appelle encore *perſpectives* des tableaux ou des eſtampes qui repréſentent des places, des rues, des temples qui offrent une grande profondeur. On appelle quelquefois H. Stéevick, Peter Néefs, des peintres de *perſpectives*. Cette dénomination n'eſt pas condamnable; car quoique tous les peintres doivent repréſenter les objets ſuivant les régles de la *perſpective*, ceux qui ne repréſentent que des intérieurs de galeries ou d'édifices, peignent la *perſpective* par excellence & en font leur principal objet. (L)

PESANT (adj.) Une figure eſt *peſante* quand elle eſt d'une proportion courte, groſſe, ramaſſée : c'eſt le contraire de la proportion ſvelte & élégante. Un contour *peſant* eſt le contraire d'un contour fin & léger. On dit auſſi métaphoriquement que des tons ſont *peſans*, comme on dit qu'ils ſont légers. Les tons mattes ſemblent à l'œil avoir de la peſanteur, & les tons agréables & brillans, de la légereté. Une draperie *peſante* n'eſt point celle qui eſt d'une étoffe groſſière; Raphaël n'a pas ſouvent employé les étoffes fines dans ſes draperies, & cependant elles ſont loin d'être *peſantes* : on entend par une draperie *peſante* celle qui eſt trop lourde pour la figure qui la porte, qui l'enveloppe au lieu de la vêtir, qui cache les formes, qui ne ſe diſtribue pas en plis grands à la fois & légers, en un mot qui forme plutôt ce qu'on appelle *paquet*, que de belles ſuites de plis dont on ſente la cauſe, l'origine & la fin. Un ciel eſt *peſant* par le ton, il l'eſt auſſi par la forme des nuages. Il eſt *peſant* par le ton quand il n'a point cette couleur vague qui peint la légereté de l'air & cette clarté qui montre que les vapeurs aériennes ſont tout imbibées de lumière; il eſt *peſant* par la forme, quand il eſt chargé de nuages qui n'ont pas de mouvement, & qui reſſemblent plutôt à des corps ſolides, qu'à des amas de vapeur que le vent chaſſe à ſon gré. Un feuillé eſt *peſant* quand il n'indique pas la légereté des feuilles que le moindre ſouffle peut agiter. La compoſition eſt *peſante*, quand elle eſt ſurchargée d'objets, autour deſquels on ne peut tourner, autour deſquels on ne ſent pas l'air circuler. Enfin l'exécution eſt *peſante*, quand le pinceau eſt peiné, quand on ſent que l'artiſte a peint d'une main lourde, quand ſes touches manquent de netteté, quand au lieu de fondre légérement ſes teintes, il les a maladroitement brouillées.

Tous les genres de *peſanteur* ſont déſagréables à l'œil; tous ſont contraires à la nature qui eſt grande, mais qui n'eſt point lourde. La légereté dans un grand nombre de parties de l'art eſt capable de procurer ſeule de brillans ſuccès, & la *peſanteur*, de nuire à un très-grand mérite. Elle choque au premier coup-d'œil & ce coup-d'œil eſt déciſif, parce qu'il eſt bien peu d'hommes qui reviennent ſur leur premier jugement. (L)

PETIT (adj.) Il ſe prend toujours en mauvaiſe part. La nature eſt grande; la voir *petite*, l'imiter *petitement*, c'eſt la voir mal, c'eſt l'imiter fauſſement.

On a une *petite* manière de deſſiner; d'abord par rapport au trait, quand on rend *petites* les formes qui ſont grandes dans la nature, quand on s'arrête aux *petites* formes au lieu de ſe fixer principalement à celles qui ont de la grandeur : enſuite la manière de deſſiner peut être *petite* dans l'exécution, quand dans le deſſin, on ne voit pas les grandes maſſes qu'offre la nature, quand on ne frappe que des touches maigres & timides, quand on tombe dans la ſéchereſſe, qui eſt toujours un défaut de grandeur, puiſqu'on eſt ſec parce qu'on diviſe d'une manière tranchée ce qui doit être uni, enfin quand on ne ſait pas deſſiner d'un crayon large, d'un pinceau large.

On a une *petite* maniere de peindre, quand on a un pinceau timide, tâtonné; quand on ne ſait point peindre largement, moëlleuſement; quand on ne ſait terminer ſon ouvrage qu'en le léchant, au lieu d'aſſurer l'effet par des maſſes qui le déterminent, par des touches qui le rendent piquant.

On eſt *petit* dans la compoſition, quand on ne ſait pas connoître & choiſir les grandes parties d'uſujet, celles qui le conſtituent, celles qui en aſſurent l'expreſſion, & qu'on les néglige pour ſe livrer à des acceſſoires qui pourroient être ſupprimés ſans que le ſujet y perdît rien.

On eſt *petit* par tout ce qui n'annonce aucune grandeur dans l'ame de l'artiſte; par des

Digitized by Google

expreſſions triviales ou équivoques quand elles devroient être bien déterminées, bien appropriées à la ſituation ; par des têtes, des attudes baſſes ou indifférentes, quand elles devroient avoir de la nobleſſe & de la dignité ; par des draperies meſquinement collées, quand elles devroient être majeſtueuſement flottantes ; par de *petits* plis multipliés & ſans caractère, quand les plis doivent être ſavamment diſtribués par grandes maſſes ; par des acceſſoires étrangers au ſujet, quand tout doit s'y rapporter ; par des épiſodes dont la meſquinerie contraſte avec la nobleſſe de l'objet principal.

Petit ſe prend auſſi ſubſtantivement ; on dit *le petit* pour ſignifier le genre dans lequel on n'employe que des figures de petite proportion. Les Hollandois ſe ſont plus diſtingués dans le *petit* que dans le *grand*.

Le *petit* a lui-même ſa grandeur & ſa petiteſſe. On peut, dans de *petites* proportions, faire des figures dont les formes ſoient grandes ; des tableaux qui aient de grands effets, des compoſitions qui aient un grand caractère. On peut dans le *petit* avoir une grande & une *petite* exécution.

Le *petit* eſt petitement fait, quand il eſt traité d'une *petite* manière : on peut même, dans le *petit*, avoir un pinceau large, établir de larges maſſes, avoir une touche large & nourrie.

Le Pouſſin peignoit en *petit* & ſes ouvrages réuniſſent tous les genres de grandeur : ſes expreſſions ſont grandes, ſes figurines ſont très grandement deſſinées.

Un grand nombre de Hollandois ayant cherché principalement le fini, la propreté, le léché, ont traité petitement le *petit*.

Comme *le petit* ne peut être bien vu ſans être placé aſſez près de l'œil, il exige d'être plus fini que de grands tableaux qui ſont placés loin du ſpectateur ; mais on peut encore parvenir à ce fini d'une grande manière ; des touches frappées à propos terminent *le petit* beaucoup mieux, & d'une manière bien plus ragoutante, qu'un ouvrage peinible & recherché. Le *très-petit* ſurtout ne demande, pour être fini autant qu'il doit l'être, que des touches ſpirituelles, qui annoncent tout ce qu'on ne peut rendre dans de ſi foibles proportions. (L)

PEUPLÉ (adj.) Je trouve ce mot dans la nomenclature que M. Watelet avoit dreſſée des articles dont il ſe propoſoit de compoſer ſon dictionnaire. Cette expreſſion peut en effet être devenue un terme de l'art, depuis qu'on ſe propoſe plutôt de bien *peupler* un tableau, de le *meubler* d'un grand nombre de figures, que d'y faire entrer ſeulement le nombre de figures qui ſont néceſſaires à l'expreſſion du ſujet. Il ſemble, & le ſage Mengs en a fait plus d'une fois des plaintes amères, que pluſieurs des peintres Italiens qui ſe ſont fait une grande réputation depuis la dégradation de l'art, ſe ſoient propoſé, comme un problème de peinture, de faire entrer le plus grand nombre poſſible de figures ſur une toile où un enduit donné. Ce ſont les peintres qui ont ſu multiplier le nombre des figures dans un vaſte champ, à qui les juges modernes ont accordé le génie de ce qu'ils appellent la grande machine, le génie de la compoſition par excellence. Il y auroit ſans doute bien plus de génie à économiſer le nombre des figures, & à n'en admettre aucune ſans avoir bien réfléchi ſur les motifs qui la rendent néceſſaire, & ſur les moyens de la faire contribuer à porter plus vivement, à imprimer plus profondément dans l'ame du ſpectateur l'intérêt du ſujet.

Demandez aux peintres à grandes machines, à ces hommes ſi ſavans dans les règles claſſiques de la compoſition, pourquoi ils ont introduit telles ou telles figures dans un tableau. Ils répondront le plus ſouvent : « c'eſt pour » boucher un trou ; c'eſt pour lier ce groupe ; » c'eſt pour élargir cette maſſe ». Eh ! ce n'eſt là que du métier. L'art eſt d'exprimer le ſujet ; les groupes, les maſſes, la chaîne de la compoſition ne doivent exiſter que pour rendre cette expreſſion plus puiſſante. Le ſpectateur ne doit pas ſeulement s'appercevoir que l'artiſte ſe ſoit occupé de ces moyens. Laiſſez des trous, des interruptions de chaîne & toutes les leçons de l'école, & ne venez pas diſtraire mon attention du ſujet par une ſeule figure, un ſeul acceſſoire inutile. Comme l'art eſt dégradé par tous les petits principes auxquels on veut ſoumettre ceux qui le profeſſent !

Il les ignoroit, ces principes, le prince du l'art, le divin Raphaël ; & c'eſt à cauſe de cette heureuſe ignorance, que tant de juges, tant d'artiſtes modernes ne lui ont rendu qu'un hommage forcé. (L)

P H

PHYSIONOMIE (ſubſt. fem.) Les anciens ont cru que la faculté de juger du caractère des hommes par la conformation de leurs traits, étoit fondée ſur des principes qui pouvoient conſtituer une ſcience. Les hommes ſe figurent aiſément qu'ils peuvent ce qu'ils ont le deſir de pouvoir, & cette foibleſſe de l'eſprit humain a donné naiſſance à des ſciences différentes, qui n'ont d'autre fondement que cette foibleſſe même. Les hommes voudroient pouvoir changer en or des ſubſtances communes ; de ce deſir eſt née l'alchy-

Digitized by Google

mie. Ils voudroient lire dans l'avenir; & de là sont nées l'astrologie judiciaire, la chiromancie, la nécromantie & toutes les superstitions qui forment l'art prétendu de la divination. Ils voudroient pouvoir lire sur le front des hommes l'intérieur de leur ame & les qualités de leur caractère, & ils ont formé une science qu'ils ont appellée physiognomonie. Aristote n'a pas cru indigne de lui d'en composer un traité, & l'on y trouve, avec les préjugés de son siècle, des traits dignes de son génie. Polémon, Melanthius ont suivi son exemple, mais ils n'ont pu joindre, comme lui, des observations profondes à leurs imaginations superstitieuses. Jean-Baptiste Porta, gentilhomme Napolitain, homme crédule, a renouvellé, dans le seizième siècle, cette science fondée sur la crédulité, & il a eu le succès que peuvent toujours espérer ceux qui flattent la superstition. Enfin, dans le 18e siècle, qu'on appelle le siècle de la philosophie, un homme s'est rendu célèbre par ses prétendues découvertes physiognomoniques, & il a trouvé de zélés partisans chez des peuples qui ont une réputation de sagesse, & sur des hommes qui ne devroient pas être tout-à-fait étrangers à la philosophie.

La physiognomonie est une science fausse. La conformation du front, du nez, de la bouche, des yeux plus ou moins fendus, plus ou moins ouverts, des cheveux droits, legerement frisés ou crépus, ne décident point du caractère des hommes. On peut ajouter qu'il est dangereux de croire à cette science, parce qu'il l'est de former sur les hommes des jugemens iniques.

Mais si l'on ne doit porter aucun jugement sur les parties de notre village que nos habitudes ne peuvent changer, si un front large, un mentor. pointu, un nez aquilin n'ont aucune influence sur notre caractère, il est des jugemens que l'on peut porter sur les parties musculeuses & mobiles, parce que nos passions habituelles ont sur elles de l'influence. L'habitude de réfléchir creuse des plis au front, rapproche les sourcils. L'habitude du calme intérieur répand un doux repos sur toute la physionomie. L'habitude de la douleur éteint l'éclat des yeux, abbaisse la paupière supérieure : celle du rire fait relever les angles des lèvres, & sillone le voisinage des angles extérieurs des yeux. L'habitude de la colère ne laisse pas toujours des traits ineffaçables; mais en observant bien l'homme très-irascible, on verra que ses traits expriment une colère commençante, lors même qu'il ne fait que s'animer.

Le peintre n'ayant d'autres moyens de faire connoître le caractère des hommes qu'il représente, que la conformation de leurs traits, doit faire une étude profonde de tout ce qui indique sur la physionomie l'habitude des passions.

Il doit faire plus encore. Quoique nous ne croyons pas, & que lui même ne doive pas croire que la conformation des parties immobiles de la tête ait quelqu'influence sur les mœurs, ou reçoive des mœurs aucune influence, il n'en est pas moins vrai qu'il y a dans la conformation de ces parties certains caractères qui donnent à l'homme l'air bon ou méchant, l'air spirituel ou stupide, qui semblent indiquer des habitudes sages ou déréglées, prudentes ou folles, tempérées ou luxurieuses.

Un homme peut avoir les yeux couverts, & une ame franche. Mais un peintre ne donnera pas des yeux couverts à une figure dans laquelle il veut exprimer la franchise. Une face allongée, dans la forme de celle des moutons, donne une physionomie stupide, & peut être cependant celle d'un homme d'esprit : mais le peintre qui voudra représenter un philosophe, ne lui donnera pas cette configuration. On sait qu'il y a eu des héros de fort mauvaise mine; un peintre feroit très-justement répréhensible, s'il donnoit une mauvaise mine à un héros, à moins qu'il n'en fit le portrait.

Il ne faudroit donc trop étudier les caractères qui constituent les physionomies qui sont regardées comme basses, nobles, hautaines, fines, spirituelles, réfléchies, perfides, sincères, humaines, cruelles. Ces caractères peuvent être trompeurs, mais ils sont vrais pour l'artiste.

L'histoire nous apprend que Charles-le-Mauvais, roi de Navarre, avoit une belle physionomie, des manières agréables, qu'on ne pouvoit le voir & se défendre de la séduction : mais le peintre ne représentera jamais un méchant homme sous les traits que l'histoire donne à Charles-le-Mauvais.

L'art doit donner un air aimable à l'homme qu'il veut nous faire aimer, un air cruel à celui dont il veut peindre la férocité, un air perfide au traître, un air servile à l'homme bas.

Personne n'a plus varié que Raphaël le caractère des physionomies. Ce maître inimitable dans un si grand nombre de parties capitales de l'art, est encore le plus grand maître dans cette partie. Il n'a pas craint de dégrader l'art en représentant les physionomies même les plus ignobles. Les peintres qu'on appelle de grande machine ne l'ont point imité en cela. Dans la foule innombrable de figures qu'ils se plaisent à créer, à groupper, à faire contraster, il n'en est pas le plus souvent une seule qui présente un caractère bien marqué. Quand ils ont fait des figures, ils croyent avoir tout

Digitized by Google

fait : mais elles ſont comme ces hommes à qui l'on ne fait pas attention, parce qu'ils n'ont pas de phyſionomies.

Ariſtote, & après lui Porta, ont obſervé qu'il y avoit des hommes dont la phyſionomie avoit le caractère de tête de certains animaux, d'où ils ont conclu qu'ils en avoient auſſi le caractère moral. Ce n'eſt point une vérité phyſique, mais ce peut en être une pour l'artiſte, & je ne crois pas qu'il doive la négliger. Jules Céſar avoit quelque choſe du caractère de l'aigle; Buffon, ſi noble dans ſon ſtyle, ſi grand dans ſes idées, avoit une tête qui pouvoit reſſembler à celle du lion.

Winckelmann a une idée au moins ingénieuſe ſur le mélange qu'il penſe que les anciens ont fait quelquefois de la phyſionomie de l'homme avec celle des animaux. Il croit que les artiſtes grecs ne ſe ſont pas contentés de comparer à la phyſionomie de quelques animaux celle de l'homme, mais qu'ils ont quelquefois relevé, & même embelli le caractère de certaines figures humaines, en leur donnant quelques traits de certains animaux. « Cette remarque, ajoute-t-il, qui pourroit » d'abord paroître abſurde, faute d'un examen » réfléchi, frappera certainement tout obſer- » vateur attentif, & lui en fera ſentir la vé- » rité dans les têtes de Jupiter & d'Hercule. » Pour peu qu'on examine la configuration » du roi des dieux, on découvre dans ſes » têtes toute la forme du lion, le roi des » animaux, non-ſeulement à ſes grands yeux » ronds, à ſon front haut & impoſant, & à » ſon nez mobile & gonflé, mais encore à ſa » chevelure qui deſcend du haut de la tête, » puis remonte du côté du front, & ſe par- » tage en retombant en arc; ce qui n'eſt pas » le caractère de la figure humaine, mais » celui de la crinière du lion. Quant à Her- » cule, les proportions de ſa tête au cou nous » offrent la forme d'un taureau indomptable. » Pour indiquer dans ce héros une vigueur » & une puiſſance ſupérieures aux forces hu- » maines, on lui a donné la tête & le cou de » cet animal, parties tout autrement propor- » tionnées que dans l'homme, qui a la tête » plus groſſe & le cou plus petit. On pour- » roit dire encore que les cheveux courts » ſur le front d'Hercule, déſignent une image » allégorique; relativement aux crins courts » ſur le front du taureau ».

Je lis dans Felibien des obſervations ſur la phyſimomie que je crois devoir rapporter, parce qu'elles peuvent inſpirer aux artiſtes des obſervations encore plus détaillées, & les mettre ſur la route des études qu'ils doivent faire pour cette partie.

Il remarque qu'il y a dans l'homme quatre humeurs qui ſuivant qu'elles dominent en lui ſont les cauſes de ſes inclinations; le peintre doit étudier quelle eſt celle qui a le plus d'influence ſur le caractère qu'il veut repréſenter. C'eſt ce que la nature indique ſurtout par la couleur qu'elle répand ſur le corps en qui l'une de ces humeurs eſt dominante : c'eſt ainſi qu'elle marque la différence de l'homme ſanguin & du mélancolique.

Si dans une perſonne la couleur dominante eſt pâle, plombée & livide, c'eſt l'indice d'une bile noire, & d'une inclination vers la vindication, l'envie & d'autres paſſions qu'occaſionne ce tempérament. Auſſi le Pouſſin, dans ſon tableau du jugement de Salomon, a-t-il choiſi ces couleurs pour repréſenter le méchant caractère de la femme qui oſoit réclamer un enfant qui ne lui appartenoit pas; tandis qu'il a répandu ſur le teint de la véritable mère une teinte un peu vermeille qui indique la bonté de ſon caractère. Car les perſonnes ſanguines peuvent bien avoir des mouvemens paſſagers de colère, mais elles ſont ordinairement incapables de haine & de méchanceté. Quand on avertit Céſar de ſe défier d'Antoine & de Dolabella, il répondit qu'il ne craignoit point ces teints frais & vermeils, mais bien ces hommes pâles & maigres, tels que Caſſius & Brutus.

Il eſt vrai cependant que les hommes qui ont un teint trop rouge & trop ardent pourront devenir à craindre parce que la chaleur ſurabondante du ſang les rend emportés. Mais le peintre, pour exprimer les tempéramens, ne doit pas s'attacher à la couleur ſeule du viſage, qui peut même être modifiée par le genre de vie que menent les hommes, lorſqu'ils ſont continuellement expoſés aux intempéries de l'air, au hâle des vens, à l'ardeur brulante du ſoleil. Auſſi le Pouſſin, en indiquant par la couleur du teint la méchanceté de la fauſſe mère, n'a pas négligé d'indiquer ſon caractère atroce par d'autres caractères qui tiennent aux formes, tels qu'une maigreur & une ſéchereſſe que cauſe l'acide rongeur de la bile noire.

Il n'eſt pas inutile au peintre de connoître quelques-uns des jugemens que les phyſionomiſtes ont porté ſur la forme de la tête. Quoique ce ſoient des ſignes trompeurs, il ſuffit pour l'artiſte qu'ils ſoient appuyés ſur un aſſez grand nombre d'obſervations. Ils croyent, par exemple, qu'un viſage trop plein eſt l'indication d'un caractère lent & pareſſeux, d'un eſprit lourd, craintif, inconſtant, préſomptueux, d'une humeur luxurieuſe : tel étoit Vitellius. Au contraire, un viſage moyennement maigre, ſemble indiquer la prudence, l'attachement à l'étude, un eſprit actif : tels étoient Cicéron & Céſar; & chez les modernes, Newton, Pope, Monteſquieu.

Les phyſionomiſtes veulent que la tête pointue

Digitized by Google

pointue soit un signe de stupidité, & c'est ainsi qu'Homère représente Thersite. On croit qu'une petite tête est une marque de bon sens; mais elle devient une marque de bêtise si elle est portée sur un long cou; elle donne à l'homme une conformation qui a du rapport avec celle de l'oie, animal vorace & stupide. La peau du front ridée & abattue sur les sourcils est un signe de cruauté; si elle couvre trop de graisse, elle est celui d'un esprit grossier. Des sourcils qui se touchent & s'épaississent auprès du nez témoignent de la méchanceté. S'ils sont extrêmement arqués, ils donnent l'expression d'un étonnement stupide qui témoigne peu d'esprit: mais quand ils sont médiocrement épais & modérément taillés en arc, ils sont le signe d'une ame calme, d'un esprit modéré.

Les yeux bien fendus & brillans témoignent une ame saine; ceux qui sortent de la tête n'indiquent que de la bêtise ou de la méchanceté. Les yeux enfoncés sont un signe d'envie, de perfidie: trop rapprochés l'un de l'autre, ils indiquent de la cruauté.

Des cheveux bruns témoignent de la force & le courage qu'elle inspire; les cheveux blonds sont une marque de délicatesse qu'accompagne ordinairement la douceur; on regarde vulgairement les cheveux roux comme la marque d'un caractère dangereux.

» Si le peintre, continue Félibien, veut » représenter quelque grand personnage, avec » les marques d'un homme fort & vaillant, » il le fera d'une taille droite & haute, les » épaules larges, l'estomac puissant, les join- » tures & toutes les extrémités bien marquées, » les cuisses charnues, les jambes assez pleines, » les bras nerveux, la tête ronde & plutôt » petite que grosse, le teint vif, les yeux » brillans & bien fendus, le front uni, le » visage d'une belle forme, mais convenable » à sa condition & à la nature de son pays ».

» Un homme timide & poltron au contraire, » aura les cheveux mous & abbattus, une » foiblesse par tout le corps, le col un peu » long, la vue trouble, les épaules serrées & » l'estomac petit ».

» S'il faut représenter un homme d'une condition distinguée, il faut le faire d'une » taille haute & dégagée, tel que nous voyons » la statue d'Antinoüs; la chair médiocrement » délicate, blanche, & un peu mêlée de rouge. » Que les cheveux ne soient ni plats, ni trop » frisés, les doigts longs, le visage ni trop » plein ni trop maigre, le regard gracieux: » & après tout cela, il faut que le jugement » du peintre dispose toutes les parties du corps » avec une proportion conforme aux personnes » qu'il veut représenter, faisant paroître plus » de grace & de noblesse dans les uns que dans » les autres ».

» S'il veut peindre un stupide, il doit considérer que de telles gens ont ordinairement » le visage peu animé & plein de chair, le » ventre gros, les cuisses puissantes, les jambes » grasses, le front rond, les yeux fixes ou » égarés ».

» Un homme fou & méchant aura les che- » veux rudes, la tête petite & mal formée, » les oreilles grandes & pendantes, le col » long, les yeux secs & obscurs, petits & en- » foncés, ou enflés comme ceux d'un homme » ivre qui vient de dormir, avec le regard » fixe & le menton fort grand ou fort court, » la bouche grande, le dos un peu courbé, » le ventre gros, les cuisses & les extrémités » des pieds & des mains dures & pleines de » chair, le teint pâle, & néanmoins rouge » au milieu des joues ».

» Toutes ces remarques sont des observa- » tions générales: on peut en faire encore d'au- » tres particulières, afin de représenter deux mé- » chants hommes qui ne se ressembleront pas, » & qui auront cependant tous deux des signes » de méchanceté. C'est ainsi que Raphaël & » Léonard de Vinci ont peint différemment » le traître Judas, dans les tableaux qu'ils » ont faits de la Cene, l'un aux loges du » Vatican & l'autre à Milan; car bien que » ces deux signes n'aient aucune ressemblance, » on y voit néanmoins tous les signes d'un » méchant esprit. » (L)

PIERRE (subst. fem.) Sébastien de Venise, qu'on nomme plus communément Frà Bastian del piombo, n'avoit pas une manière d'opérer assez facile pour réussir dans le genre de la fresque qui exige une manœuvre très-expéditive. Il voulut y suppléer par la peinture à l'huile sur la *pierre*; mais il s'apperçut que les peintures en ce genre, faites par les premiers peintres qui avoient travaillé à l'huile en Italie, avoient d'abord poussé au noir, & s'étoient effacées en peu de temps. Il imagina, pour obvier à cet inconvénient, une composition de poix & de mastic fondus & mêlés ensemble, & il en fit enduire avec de la chaux vive les murs qu'ils se proposoit de peindre. Par ce moyen, ses ouvrages n'étoient point attaqués par l'humidité, & conservoient le premier éclat de leurs couleurs. Il employa ce procédé pour travailler sur les *pierres* les plus dures.

Le même artiste imagina de peindre sur des *pierres* de diverses couleurs, & les couleurs même de ces *pierres* servoient de fond à sa peinture. Cette nouvelle manière eut beaucoup de partisans, & ce fut pour assurer la durée aux ouvrages en ce genre qu'on lui demandoit,

Digitized by Google

qu'il inventa l'enduit dont nous venons de parler. (L)

PIERRES FINES. Elles appartiennent à l'art quand, par l'induſtrie des graveurs, elles ont ajouté une valeur nouvelle à celle qu'elles avoient par elles-mêmes. On grave en creux & en relief ſur la plupart des *pierres précieuſes*, ſans même en excepter le diamant.

PIERRES GRAVÉES. On doit préſumer que les Egyptiens qui gravoient avec tant de facilité ſur des matières auſſi dures que ſont le Granite, le Baſalte, & tous les autres marbres des carrières de l'Egypte, n'ignorèrent pas long-temps l'art de graver en creux ſur les métaux, & ſingulièrement en petit ſur les *pierres fines* & ſur les pierres précieuſes. Moyſe, *Exod.* c. 25. v. 30, & c. 39. v. 6. 14, parle avec éloge de Beſeléel, de la tribu de Juda, qui grava les noms des douze tribus ſur les différentes pierres précieuſes dont étoient enrichis l'éphod & le rational du grand prêtre.

On ne peut conteſter que l'art de la gravure ſur les *pierres fines*, qui avoit pris naiſſance dans l'Orient, n'y ait été toujours cultivé depuis ſans interruption, moins pour ſatisfaire à un vain appareil de luxe, que par la néceſſité où ſe trouvoient les peuples de ces pays-là d'avoir des cachets : car aucun écrit, aucun acte n'y étoient tenus pour légitimes & pour authentiques, qu'autant qu'ils étoient revêtus du ſceau de la perſonne qui les avoit dictés. C'eſt ce qui eſt dit poſitivement dans le livre d'Eſther, c. 3. v. 10, c. 8. v. 8, & les auteurs ont décrit l'anneau de Gigès, *Plat. in polit.* & celui de Darius. Enfin qu'on ouvre Daniel, c. 6. v. 17, que l'on conſulte Herodote, l. 1. on y verra qu'à Babylone les grands avoient chacun leur cachet particulier.

Les Egyptiens & les principales nations de l'Aſie conſervèrent toujours leur attachement pour les *pierres gravées*. On ſait que Mithridate en avoit fait une collection ſingulière, comme le dit Pline, l. 37, c. 17, & lorſque Lucullus, ce Romain ſi célèbre par ſa magnificence & par ſes richeſſes, aborde à Alexandrie, Ptolemée uniquement occupé du ſoin de lui plaire, ne trouve rien dans ſon empire de plus précieux à lui offrir, qu'une émeraude montée en or, ſur laquelle le portrait de ce prince Egyptien étoit gravé. Celui de Bacchus l'étoit ſur la bague de Cléopatre.

Le commerce maritime des Etruſques les ayant liés avec les Egyptiens, les Phéniciens & quelques autres peuples de l'Orient, ils apprirent les mêmes arts & les mêmes ſciences que ces nations profeſſoient, & ils les apportèrent en Italie. Ce n'eſt guère que le commerce qui forme, en quelque façon, de différens peuples, une ſeule nation. Les Etruſques commencèrent donc à ſe familiariſer avec les arts, heureux fruits de la paix & de l'abondance : ils cultivèrent la ſculpture, la peinture, l'architecture, & ils ne montrèrent pas moins de talent pour la gravure ſur les *pierres fines*.

Le commencement des arts ne fut pas différent en Grece de ce qu'il avoit été en Etrurie. Ce furent encore les Egyptiens qui mirent les inſtrumens des arts entre les mains des Grecs, en même temps qu'ils dictoient à Platon les principes de la ſageſſe qu'il étoit venu puiſer chez eux, & qu'ils permettoient aux légiſlateurs Grecs de tranſcrire leurs loix pour les établir enſuite dans leur pays.

Cette nation, tout ingénieuſe qu'elle étoit, demeura dans l'ignorance de la gravure juſqu'à Dédale qui le premier ſut animer la ſculpture en donnant du mouvement à ſes figures. Il vivoit avant le temps de la guerre de Troie, environ douze cents quarante ans avant J. C. Ce ne fut cependant que dans le ſiècle d'Alexandre, que les progrès des arts parurent en Grece dans tout leur éclat. Alors ſe montrèrent les Appelle, les Lyſippe, les Pyrgotele, qui partageant les faveurs & les bienfaits de cet illuſtre conquérant, diſputèrent à qui le repréſenteroit avec plus de grace & de dignité. Le premier y employa ſon pinceau avec le ſuccès que perſonne n'ignore, & Lyſippe ayant été choiſi pour former en bronze le buſte de ce prince, Pyrgotele fut ſeul jugé digne de le graver.

La nature ne produit point des hommes ſi rares, ſans leur donner pour émules d'autres hommes de génie : ainſi l'on vit ſe répandre par toute la Grece une multitude d'excellens artiſtes, & pour me renfermer dans mon ſujet, il y eut dans toutes les villes des graveurs d'un mérite diſtingué. L'art de la gravure en *pierres fines* eut, entre les mains des Grecs, les ſuccès que promettent les travaux aſſidus & multipliés. Il ne fallut plus chercher de bons graveurs hors de chez eux, & ces peuples ſe maintinrent dans cette ſupériorité. Cronius, Apolloniде, Dioſcoride, Solon, Hyllus, & beaucoup d'autres dont les noms ſont conſacrés ſur leurs gravures, ſe rendirent très-célèbres dans cette profeſſion. En un mot, on ne trouve guere, ſur les belles pierres gravées, d'autres noms que des noms Grecs.

Les Romains ne purent du goût pour les beaux arts que lorſque, ayant pénétré dans la Grece & l'Aſie, ils eurent été témoins de la haute eſtime qu'on y faiſoit des grands artiſtes dans les arts libéraux, ainſi que de leurs productions. Alors ils ſe livrèrent à la recher-

Digitized by Google

che des belles choſes, & ne mettant point de bornes à la curioſité des pierres gravées, non-ſeulement ils en dépouillerent la Grece, mais ils attirerent encore à Rome, pour en graver de nouvelles, les Dioſcoride, les Solon & d'autres artiſtes auſſi diſtingués. On para les ſtatues des dieux de ces ſortes d'ornemens, on en monta des bagues à l'uſage de toutes les conditions, &, qui pourroit le croire? il ſe rencontra des voluptueux aſſez délicats, pour ne pouvoir ſoutenir pendant l'été le poids de ces ſortes de bagues. Juven. ſat. 1. v. 28. Il fallut en faire de plus légères & de plus épaiſſes pour les différentes ſaiſons.

Quand les perſonnes moins riches n'avoient pas le moyen de ſe procurer une *pierre fine*, ils faiſoient ſeulement monter ſur leurs anneaux un morceau de verre colorié, gravé ou moulé ſur quelque belle gravure : & l'on voit aujourd'hui, dans pluſieurs cabinets, de ces verres antiques, dont quelques uns tiennent lieu d'excellentes gravures antiques que l'on n'a plus.

Leurs anneaux, leurs bagues, leurs pierres gravées ſervoient à cacheter ce qu'ils avoient de plus cher & de plus précieux ; en particulier leurs lettres ou leurs tablettes. Cette coutume a paſſé de ſiècle en ſiècle, & eſt venue juſqu'à nos jours, ſans avoir ſouffert preſqu'aucune variation. Elle ſubſiſte encore dans toute l'Europe & juſques chez les Orientaux ; & c'eſt ce qui a mis ces derniers peuples, ſi peu curieux d'ailleurs de cultiver les arts, dans la néceſſité d'exercer celui de la gravure en creux ſur les *pierres fines*, afin d'avoir des cachets à leur uſage.

Comme tous les citoyens, au moins les chefs de chaque famille, devoient poſſéder un anneau en propre, il n'étoit pas permis à un graveur de faire en même temps le même cachet pour deux perſonnes différentes. L'hiſtoire nous à décrit les ſujets de pluſieurs de ces cachets. Jules-Céſar avoit fait graver ſur le ſien l'image de Vénus armée d'un dard ; gravure dont les copies ſe ſont multipliées à l'infini. Le célèbre Dioſcoride avoit gravé celui d'Auguſte. Le cachet de Pompée repréſentoit un Lion tenant une épée. Apollon & Marſias étoient exprimés ſur le cachet de Néron. Scipion l'Africain fit repréſenter ſur le ſien, le portrait de Syphax qu'il avoit vaincu.

Les premiers Chrétiens qui vivoient confondus avec les Grecs & les Romains, avoient pour ſigne de reconnoiſſance des cachets ſur leſquels étoient gravés le monogramme de Jéſus-Chriſt, une colombe, un poiſſon, une ancre, une lyre, la nacelle de Saint-Pierre, & d'autres pareils ſymboles.

Le luxe & la moleſſe aſiatique, qui s'accrurent chez les Romains avec leurs conquêtes, ne mirent plus de bornes au nombre & aux uſages des *pierres gravées*. Ils crurent en devoir enrichir leurs vêtemens & en relever ainſi la magnificence. Les dames Romaines les firent paſſer dans leur coiffure ; les bracelets, les agrafes, les ceintures, le bord des robes en furent parſemées, & ſouvent avec profuſion. L'empereur Héliogabale porta cet excès ſi loin, qu'il faiſoit mettre ſur ſa chauſſure des *pierres gravées* d'un prix ineſtimable, & qu'il ne vouloit plus revoir celles qui lui avoient une fois ſervi. *Lamprid. in vita Heliogab. c. 23.*

Il y avoit ſans doute des *pierres gravées* faites uniquement pour la parure, & l'on peut regarder comme telles ces émeraudes, ces ſaphirs, ces topaſes, ces amathyſtes, ces grenats, & généralement toutes ces autres pierres précieuſes de couleur, ſur la ſurface deſquelles ſont des gravures en creux, mais dont la ſuperficie, au lieu d'être plate, eſt convexe & fait appeller la pierre un *cabochon*. Il faut encore ranger dans cette claſſe toutes ces *pierres gravées* qui paſſent une certaine grandeur, & qui, n'ayant jamais été portées en bagues, ne paroiſſent avoir été travaillées que pour l'ornement, ou pour ſatisfaire la curioſité de quelques perſonnes de goût Il n'eſt pas douteux que les *pierres gravées* en relief, ou ce que nous nommons des *camées*, n'entraſſent auſſi dans les ajuſtemens dont elles étoient propres à relever les richeſſes & l'éclat.

Le chriſtianiſme s'étant établi ſur les ruines du Paganiſme, l'univers changea de face & préſenta un ſpectacle nouveau. Les anciennes pratiques furent la plupart abandonnées, & l'on ceſſa par conſéquent d'employer les pierres gravées à une partie des uſages auxquels on les avoit fait ſervir juſqu'alors. Elles ne ſervirent plus qu'à cacheter. Mais quand la barbarie vint à inonder toute l'Europe, l'on ne cacheta plus avec les *pierres gravées* : on ſe ſoucia encore moins de les porter en bagues ; on étoit trop loin d'en connoître le prix. Elles ſe diſſipperent ; pluſieurs rentrerent dans le ſein de la terre pour reparoître dans un ſiècle plus éclairé & plus digne de les poſſéder : d'autres furent employées à orner des châſſes, & à divers ouvrages d'orfevrerie à l'uſage des égliſes ; car c'étoit le goût dominant : c'étoit à qui feroit le plus de dépenſes en reliquaires, & à qui en enrichiroit les autels d'un plus grand nombre. Pluſieurs de ces anciennes gravures ineſtimables, pluſieurs de ces précieux camées que les empereurs d'Orient avoient emportés de Rome, ne ſortirent du lieu où ils avoient été transférés, & ne repaſſerent dans l'Occident, que pour venir y occuper des places dans les chapelles, & y tenir rang avec les re-

Digitized by Google

liques. Les Vénitiens en remplirent le fameux trésor de l'église de Saint-Marc, & les François en apportèrent pluſieurs en France durant les croiſades. Depuis très-longtemps, la belle tête de Julie, fille de Titus, & pluſieurs gravures repréſentant des ſujets profanes, ſont confondues avec les reliques dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denys.

On ne peut ſans doute excuſer un ſi grand fond d'ignorance de ces ſiècles barbares, & c'eſt cependant à ce défaut de lumières que nous ſommes redevables de la conſervation d'une infinité de précieux morceaux de gravures antiques, qui autrement auroient couru le riſque de ne pas arriver juſqu'à nous. Car enfin ſi ceux qui vivoient dans ces ſiècles barbares euſſent été plus éclairés, le même zèle de religion qui leur faiſoit rechercher toutes ſortes de pierres gravées pour en parer les autels & les reliques, leur eût fait rejeter toutes celles qui avoient rapport au Paganiſme, & les eût peut-être engagés à les détruire.

On ſent combien cette perte eût été grande, quand on réfléchit ſur l'utilité qu'on peut retirer des *pierres gravées*. Je ne parle pas des prétendues vertus occultes qu'on leur a attribuées; ce n'eſt pas ici le lieu de s'arrêter à ces folles idées : je ne prétends pas non plus relever ici le prix & la beauté de la matière : mais je parle d'abord du plaiſir que fournit à l'eſprit le travail que l'art y fait mettre. Ces précieux reſtes d'antiquité ſont la ſource d'une infinité de connoiſſances; ils perfectionnent le goût, & meublent l'imagination des idées les plus nobles & les plus magnifiques. C'eſt de deux *pierres gravées* antiques, qu'Annibal Carrache a emprunté les penſées de deux de ſes plus beaux tableaux du cabinet du palais Farneſe à Rome. L'Hercule qui porte le ciel eſt une imitation d'une gravure antique qui eſt chez le roi.

Quoique les *pierres gravées* ne ſoient pas des ouvrages auſſi ſublimes que les admirables productions des anciens ſculpteurs, elles ont cependant quelque avantage ſur les bas-reliefs, & ſur les ſtatues. Ces avantages naiſſent de la matière même des *pierres gravées* & de la nature du travail. Comme cette matière eſt très-dure, & que le travail eſt enfoncé, (il n'eſt ici queſtion que des gravures en creux) l'ouvrage eſt à l'abri de s'uſer par le frottement, & ſe trouve en même temps garanti d'un nombre infini d'autres accidens que les grands morceaux de ſculpture en marbre n'ont que trop ſouvent éprouvés.

Comme il n'eſt rien de ſi ſatisfaiſant que d'avoir des portraits fidèles des hommes illuſtres de la Grece & de Rome, c'eſt encore dans les *pierres gravées* qu'on peut les trouver; c'eſt où l'on peut s'aſſurer avec le plus de certitude, de la vérité de la reſſemblance. Aucun trait n'y a été altéré par la vétuſté; rien n'y a été émouſſé par le frottement comme dans les médailles & dans les marbres. Il eſt encore conſolant de pouvoir imaginer que ces ſtatues & ces groupes qui furent autrefois l'admiration d'Athènes & de Rome, & qui ſont l'objet de nos juſtes regrets, ſe retrouvent ſur les *pierres gravées*. Ce n'eſt point ici une vaine conjecture; on a ſur des *pierres gravées* indubitablement antiques, la repréſentation de pluſieurs belles ſtatues Grecques qui ſubſiſtent encore. Sans ſortir du cabinet du roi de France, on y peut voir, ſur des cornalines, la ſtatue de l'Hercule Farneſe, un des chevaux de Monte-Cavallo, & le groupe de Laocoon.

Indépendamment de tous les avantages qu'on vient d'attribuer aux *pierres gravées*, elles en ont encore un de commun avec les autres monumens de l'antiquité; c'eſt de ſervir à éclairer pluſieurs points importans de la mythologie, de l'hiſtoire & des coutumes anciennes. S'il étoit poſſible de raſſembler en un ſeul corps toutes les *pierres gravées* qui ſont éparſes de côté & d'autre, on pourroit ſe flater d'y avoir une ſuite aſſez complette de portraits des grands hommes, & de divinités du Paganiſme, preſque toutes caractériſées par des attributs ſinguliers qui ont rapport à leur culte. Combien n'y verroit-on pas de différens ſacrifices! Combien de ſortes de fêtes, de jeux & de ſpectacles qui ſont encore plus intéreſſans, lorſque les anciens auteurs nous mettent en état de les entendre par les deſcriptions qu'ils en ont laiſſées!

Cette belle *pierre gravée* du cabinet de feue S. A. S. MADAME, où eſt repréſenté Théſée levant la pierre ſous laquelle étoient cachées les preuves de ſa naiſſance; cette autre du cabinet du roi, où Jugurtha priſonnier eſt livré à Sylla, ne deviennent elles pas des monumens curieux, par cela même qu'elles donnent une nouvelle force au témoignage de Plutarque, qui a rapporté ces circonſtances de la vie de ces deux grands capitaines (Vies de Théſée & de Marius)

Il faut pourtant avouer que, de cette abondance de matière, réſulteroit la difficulté inſurmontable de donner des explications de la plus grande partie de ces *pierres gravées*. Mais quoique ces ſortes d'explications ne ſoient pas ſuſceptibles de certitude, quoique nous n'ayons ſouvent que des conjectures ſur ces ſortes de monumens que nous poſſédons, cependant ces conjectures même conduiſent quelquefois à des éclairciſſemens également utiles & curieux.

La chute de l'empire Romain entraîna celle des beaux arts. Ils furent négligés pendant très-longtemps, ou du moins ils furent exer-

Digitized by Google

ées par des ouvriers qui ne connoiſſoient que le pur mécaniſme de leur profeſſion, & ils ne ſe relevèrent que vers le milieu du quinzième ſiècle. La peinture & la ſculpture reparurent alors en Italie dans leur premier luſtre, & l'on recommença d'y graver avec goût tant en creux qu'en relief. Le célèbre Laurent de Médicis, ſurnommé le magnifique & le père des lettres, fut le principal & le plus ardent promoteur de ce renouvellement de la gravure ſur les *pierres fines*. Comme il avoit un amour ſingulier pour tout ce qui portoit le nom *d'antique*, outre les anciens manuſcrits, les bronzes & les marbres, il avoit encore fait un précieux aſſemblage de *pierres gravées* qu'il avoit tirées de la Grece & de l'Aſie, ou qu'il avoit recueillies dans ſon propre pays. La vue de ces belles choſes, qu'il poſſédoit autant pour avoir le plaiſir de les communiquer que pour en jouir, anima quelques artiſtes qui ſe conſacrèrent à la gravure. Lui-même, pour augmenter l'émulation, leur diſtribua des ouvrages. Le nom de ce grand protecteur des arts ſe lit ſur pluſieurs pierres qu'il fit graver ou qui lui ont appartenu.

Alors parut à Florence Jean, qu'on ſurnomma *delle Corniuolle*, parce qu'il réuſſiſſoit à graver en creux ſur des cornalines; & l'on vit à Milan Dominique, appellé *de' Camei*, parce qu'il fit de fort beaux camees. Ces habiles gens formèrent des élèves, & eurent bientôt quantité d'imitateurs. Le Vaſari en nomme pluſieurs, entre leſquels je me contenterai de nommer ceux qui ont mérité une plus grande réputation : Jean Bernardi de Caſtel-Bolognefe, Matteo del Nafaro; ce dernier paſſa une grande partie de ſa vie en France au ſervice de François I : Jean-Jacques Caraglio de Vérone, qui n'a pas moins réuſſi dans la gravure des eſtampes : Valerio Belli de Vicence, plus connu ſous le nom de Valerio Vicentini; Louis Anichini, & Alexandre Cefari, ſurnommé le Grec. Les curieux conſervent dans leurs cabinets des ouvrages de ces graveurs modernes, & ce n'eſt pas ſans raiſon qu'ils en admirent la beauté du travail. Qu'on n'y cherche pas cependant ni cette première fineſſe de penſée, ni cette extrême préciſion de deſſin, qui conſtituent le caractère du bel antique : tout ce qu'ils ont fait de plus beau n'eſt que bien médiocre, mis en parallele avec les excellentes productions de la Grece.

De la matière ſur laquelle on grave.

Les anciens graveurs qui, en cela, ont été ſuivis par tous les modernes, paroiſſent n'avoir excepté aucune des *pierres fines*, ni même des *pierres précieuſes*, pour en faire la matière de leurs travaux, à moins que ces *pierres* ne ſe ſoient trouvées ſi recommandables par elles-mêmes, que c'eût été les dégrader en quelque ſorte que de les charger d'un travail étranger, & de vouloir leur ajouter un nouveau prix : on a encore aujourd'hui les mêmes égards pour de ſemblables *pierres*. Du reſte, on rencontre tous les jours des gravures ſur des améthyſtes, des ſaphirs, des topaſes, des chryſolithes, des péridots, des hyacinthes & des grenats. On en voit ſur des beryles ou aigues-marines, des prime d'émeraudes & d'améthyſtes, des turquoiſes, des malachites, des cornalines, des chalcédoines & des agates. Les jaſpes rouges, jaunes, verds & de diverſes autres couleurs, & en particulier les jaſpes ſanguins, le jade, des cailloux ſinguliers, des morceaux de lapis ou lyanée, & des tables de chryſtal de roche ont auſſi ſervi de matière pour la gravure, même d'aſſez belles émeraudes & des rubis y ont ſervi. Mais de toutes les *pierres fines*, celles qu'on a toujours employées plus volontiers pour la gravure en creux, ſont les agates & les cornalines ou ſardoines, tandis que les différentes eſpèces d'agates-onix ſemblent avoir été réſervées pour les reliefs.

C'eſt à la variété des couleurs dont la nature a embelli les agates, que nous devons ces beaux camées dont les teintes variées ſembleroient être l'ouvrage du pinceau, & qui preſque tous ſont des productions de nos graveurs modernes.

Ne paſſons pas ici ſous ſilence des gravures ſingulières, & qui peuvent marcher à la ſuite des *pierres gravées*. Ce ſont des agates, ou d'autres *pierres fines*, ſur leſquelles des têtes ou des figures de bas-relief, ciſelées en or, ont été rapportées & incruſtées, de façon qu'à la différence près de la matière, elles ſont preſque le même effet que les véritables camées. On en voit une à Florence en qui tout eſt fini, & qui a appartenu à l'Electrice Palatine, Anne-Marie-Louiſe de Médicis. Cette belle gravure doit ſe trouver dans le cabinet du Grand-Duc : c'eſt peut-être un Apollon vainqueur du ſerpent Python : il y en a une repréſentation dans le *Muſæum Florentinum*, *t. 1. tab. 66. n°. 1.* Un Italien, en 1749, a diſtribué à Paris pluſieurs *pierres* ſemblablement incruſtées; & comme il en avoit un nombre remarquable, & qu'elles étoient trop bien conſervées pour n'être pas ſuſpectes, les connoiſſeurs ſont perſuadés que c'étoient des pièces modernes.

Le diamant, la ſeule *pierre* précieuſe ſur laquelle on n'avoit pas encore eſſayé de graver, l'a été dans ces derniers ſiècles. Il eſt vrai que le Vénitien André Cornaro annonça, en 1723, une tête de Néron gravée en creux ſur un diamant, & pour relever le prix de cette gravure, qu'il eſtimoit douze mille ſequins,

Digitized by Google

il assuroit qu'elle étoit antique. Mais on ne peut guère douter du contraire, & peut-être son diamant étoit-il un ouvrage de Constanzi, qui a travaillé longtemps à Rome avec distinction. Lorsque Clément Birague, Milanois, que Philippe II avoit attiré en Espagne, & qui se trouvoit à Madrid en 1564, fit l'essai de graver sur le diamant, personne n'avoit encore tenté la même opération. Cet illustre artiste y grava, pour l'infortuné Don Carlos, le portrait de ce jeune Prince, & sur son cachet, qui étoit un autre diamant, il mit les armes de la monarchie espagnole. On a fait voir à Paris un diamant où étoient gravées, ou plutôt égratignées, les armes de France. On dit qu'il y en a un semblable dans le trésor de la Reine de Hongrie à Vienne, & que le cachet du feu Roi de Prusse (Frédéric-Guillaume I, mort en 1740), étoit pareillement gravé sur un diamant. Au reste, ces gravures ne peuvent être ni bien profondes, ni fort arrêtées, ni faites sur des diamans parfaits. Ajoutez que souvent on montre des gravures qu'on dit être faites sur des diamans, & qui ne le sont réellement que sur des saphirs blancs.

De la distinction des pierres antiques d'avec les modernes.

Comme il regne beaucoup de ruses, de fraudes & de stratagêmes pour tromper au sujet des *pierres* gravées, on demande s'il y a des moyens de distinguer l'antique du moderne, les originaux des copies. Quelques curieux se sont fait là-dessus des regles qui, tout incertaines qu'elles sont, méritent cependant d'être rapportées.

Ils commencent par examiner l'espèce de la *pierre*; si cette *pierre* est orientale, parfaite dans sa qualité, si c'est quelque *pierre fine* dont la carrière soit perdue, telles que sont, par exemple, les cornalines de la vieille roche; si le poli en est très-beau, bien égal, & bien luisant, c'est selon eux des preuves de l'antiquité d'une gravure. Il est certain que l'examen de la qualité d'une *pierre gravée* & de son beau poli ne font point des choses indifférentes; mais on a vu plus d'une fois nos graveurs effacer d'anciennes mauvaises gravures, retoucher des antiques, apporter dans le poliment une grande dextérité pour mieux tromper les connoisseurs. D'ailleurs, ce seroit peut-être une preuve encore plus certaine de l'antiquité d'une *pierre gravée*, si la surface extérieure en étoit dépolie par le frottement; car les anciens gravoient pour l'usage, & toute pierre qui a servi doit s'en ressentir (1).

Les curieux croyent encore reconnoître certainement si les inscriptions gravées en creux sur les *pierres* sont vraies ou supposées, & cela par la régularité & la proportion des lettres & par la finesse des jambes; mais il n'y a guère de certitude dans ces sortes d'observations. Tout graveur qui voudra s'en donner la peine, & qui aura une main adroite, parviendra à tracer des lettres qui imiteront si bien celles des anciens, même celles qui sont formées par des points, que les plus fins connoisseurs prendront le change; & ce stratagême conçu en Italie pour se jouer de certains curieux nourris dans la prévention, n'a que trop bien réussi. Ils ont corrompu jusques aux *pierres gravées* réellement antiques, en y mettant de fausses inscriptions, & c'est ce qu'ils exécutent avec d'autant plus de sécurité, qu'il leur est plus facile alors d'en imposer. Qui pourra donc assurer que plusieurs de ces noms d'artistes qui se lisent sur les *pierres gravées*, & même auprès de fort belles gravures, n'y auront pas été ajoutées dans des siècles postérieurs, surtout depuis que Gori a fait observer que le nom de Cléomenes écrit en grec, qu'on voit sur le socle de la Vénus de médicis, est une inscription postiche?

Il n'est pas non plus difficile d'ajouter sur les *pierres gravées*, de ces cercles & de ces bordures en forme de cordons qui, suivant le sentiment de Gori, caractérisent les *pierres* étrusques, & sont un signe certain pour les reconnoître.

D'autres curieux prétendent que les anciens n'ont jamais gravé que sur des *pierres* de figure ronde ou ovale; & lorsqu'on leur en montre quelques-unes d'une autre forme, telles que sont des *pierres* quarrées ou à pans, ils ne balancent pas à dire que la gravure en est moderne, ce qui n'est pas toujours vrai.

Quelques négligences qui se seroient glissées dans des parties accessoires au milieu des plus grandes beautés, ne doivent pas non plus faire juger qu'une gravure n'est pas antique (2): on en devroit peut-être conclure tout le contraire, d'autant que les gravures modernes sont également soignées dans toutes les parties,

(1) Ce moyen de connoître l'antiquité d'une *pierre* ne peut être admis. La dureté des *pierres fines* en garantit le poli contre un fort long usage. C'est ce qui est prouvé par celles qui sont certainement antiques, qui probablement ont servi, qui ont été ensuite perdues sous la terre, &c qui ont même éprouvé des accidens.

(2) C'est même un jugement qu'on ne devroit pas porter quand tout l'ouvrage seroit mauvais, car il y a de fort mauvaises antiques dans tous les genres: mais on peut encore les reconnoître par le travail, par le style, par le caractère d'école.

Digitized by Google

au lieu que celles des anciens ont assez souvent le défaut qu'on vient de remarquer. On en peut citer, pour exemple, l'enlévement du Palladium, gravé par Dioscoride : le Diomede qui est la maîtresse figure, réunit toutes les perfections, tandis que le reste est d'un travail si peu soigné, qu'à peine seroit-il avoué par des ouvriers médiocres. Cet habile artiste auroit-il prétendu relever l'excellence de sa production par ce contraste, ou auroit-il craint que l'œil s'arrêtant sur des objets étrangers, ne se portât pas assez entièrement sur la principale figure ?

Mais une *pierre* gravée qui seroit enchâssée dans son ancienne monture ; une autre qu'on sauroit, à n'en pouvoir douter, avoir été trouvée depuis peu à l'ouverture d'un tombeau, ou sous d'anciens décombres qui n'auroient jamais été fouillés, mériteroit d'être reçue pour antique. Il paroît aussi qu'on ne devroit pas moins estimer une *pierre gravée* qui nous viendroit de ces pays où les arts ne se sont pas relevés depuis leur chûte : par exemple des *pierres* gravées qui sont tirées & apportées du levant ne sont pas susceptibles d'altération par le défaut d'ouvriers, comme le sont celles qu'on découvre en Europe : enfin, outre la certitude de l'antiquité pour la *pierre gravée*, il faut encore qu'elle soit réellement belle pour mériter l'estime des curieux. Concluons donc que la connoissance du dessin, jointe à celle des styles & du travail, est le seul moyen de se former le goût, & de devenir un bon juge dans les arts, & en particulier dans la connoissance de mérite des *pierres gravées*, tant antiques que modernes.

Des célèbres graveurs en pierres fines.

Il semble qu'il manque quelque chose à l'histoire des arts, si elle ne marche accompagnée de celle des artistes qui s'y sont distingués. C'est ce qui a engagé Vasari, Vettori & Mariette à écrire la vie de ces célèbres artistes. Il nous suffira d'indiquer les noms des principaux parmi ceux qui ont paru depuis la renaissance des arts.

Tout le monde sait que la chûte du bon goût suivit de près celle de l'empire romain (1) : des ouvriers grossiers & ignorans prirent la place des grands maîtres, & semblèrent ne plus travailler que pour accélérer la ruine des arts. Cependant dans le temps même qu'ils s'éloignoient à si grands pas de la perfection, ils se rendoient, sans qu'on y prît garde, utiles & même nécessaires à la postérité. En continuant d'opérer, bien ou mal, ils perpétuoient les pratiques manuelles des anciens : pratiques dont la perte étoit sans cela inévitable, & qui n'auroient peut-être pu se retrouver. Il est donc heureux que l'art de la gravure en *pierres fines* n'ait souffert aucune interruption, & qu'il y ait eu une succession suivie de graveurs qui se soient instruits les uns les autres, & qui se soient mis, pour ainsi dire, à la main les outils sans lesquels cet art ne pourroit se pratiquer.

Ceux d'entr'eux qui abandonnèrent la Grece dans le quinzième siècle, & qui vinrent chercher un asyle en Italie, pour se soustraire à la tyrannie des Turcs, leurs nouveaux maîtres, y firent paroître, pour la première fois, quelques ouvrages qui, un peu moins informes que les gravures qui s'y faisoient journellement, servirent de prélude au renouvellement des arts qui se préparoit. Les pontifcats de Martin V & de Paul II furent les témoins de ces premiers essais. Mais Laurent de Médicis, le plus illustre protecteur que les arts ayent rencontré, fut le principal moteur du grand changement qu'éprouva celui de la gravure. Sa passion pour les *pierres gravées* & pour les camées lui fit rechercher, ainsi que je l'ai déjà remarqué, les meilleurs graveurs : il les rassembla auprès de sa personne, il leur distribua des ouvrages, il les anima par ses bienfaits, & l'art de la gravure en *pierres fines* reprit une nouvelle vie.

Jean delle Corniuole fut regardé comme le restaurateur de la gravure en creux des *pierres* fines, & *Dominique de' Camei* de la gravure en relief. Ces deux artistes furent bientôt surpassés par *Pierre Marie de Pescia*, & par *Michelino*. L'art de la gravure en *pierres fines* s'étendit rapidement dans toutes les parties de l'Italie. Cependant il étoit réservé à *Jean Bernardi*, né à Castel-Bolognese, ville de la Romagne, d'enseigner aux graveurs modernes à se rendre de dignes imitateurs des graveurs antiques. Entr'autres ouvrages de ce célèbre artiste, on vante beaucoup son Tityus auquel un vautour déchire le cœur, gravé d'après le dessin de Michel-Ange : comblé d'honneurs & de biens, il expira en 1555. Dans ce temps-là, François I avoit attiré en France le fameux *Mathieu del Nasaro*, qui s'occupa à former parmi nous des élèves qui fussent en état de perpétuer dans le royaume l'art qu'il y avoit fait connoître.

Pendant le même temps, *Luigi Anichini*, & surtout *Alexandre Cesari*, surnommé *le Grec*, gravoient à Rome avec éclat toutes sortes de sujets sur des *pierres fines*. Le chef-d'œuvre de

(1) Pour parler plus exactement, il faudroit dire de la *république romaine*, quoiqu'il y ait eu encore des artistes habiles du temps des empereurs. On reconnoît même généralement que dans les derniers siècles de la république, les arts avoient dégénéré de l'ancienne splendeur qu'ils avoient eue dans les beaux siècles de la Grèce.

Digitized by Google

ce dernier eſt un camée repréſentant la tête de Phocion l'Athénien, *Jacques de Trezzo* embelliſſoit alors l'Eſcurial par ſes ouvrages en ce genre.

Quand l'empereur Rodolphe II monta ſur le trône, il protégea les arts, fit fleurir celui de la gravure en Allemagne dans le dix-ſeptième ſiècle, & employa particuliérement *Gaſpard Leeman* & *Miſeroni* : mais aucun de ces graveurs n'a pu ſoutenir le parallele du *Colditz* qui fleuriſſoit en France vers la fin du ſeizième ſiècle, & qui a vécu juſques ſous le regne de Louis XIII. Cependant, parmi les graveurs François, perſonne n'a mérité cette brillante réputation dont *Flavius Sirlet* a joui dans Rome juſqu'à ſa mort, arrivée le 15 Août 1737. On ne connoît aucun graveur moderne qui l'égale pour la fineſſe de la touche. Il nous a donné, ſur des *pierres fines*, des repréſentations en petit des plus belles ſtatues antiques qui ſont à Rome; le grouppe du Laocoon eſt ſon chef-d'œuvre.

Celui qui ſe diſtinguoit dernièrement le plus dans cette ville, eſt le chevalier *Charles-Conſtanzi*; il a gravé ſur des diamans, pour le roi de Portugal, une Léda & une tête d'Antinoüs (1).

Je n'ai point parlé des graveurs qu'a produit l'Angleterre, parce que la plupart ſont demeurés fort au-deſſous du médiocre; il faut pourtant excepter *Charles-Chrétien Reiſen*, qui a mérité une des premieres places entre les graveurs en creux ſur *pierres fines*, & qui a eu pour élève un nommé Claus, mort en 1739; enſuite *Smart*, & enfin *Scaton* qui étoit de nos jours le premier graveur de Londres.

Mais nous avons lieu de regretter un de nos graveurs François mort en 1746, & qui faiſoit honneur à la nation : je parle de *François-Julien Barier*, graveur ordinaire du roi en *pierres fines*, homme de goût, né induſtrieux, & qui a fait, en l'un & l'autre genre de gravure, des ouvrages qui ont aſſuré ſa réputation : il ne lui manquoit qu'une plus parfaite connoiſſance du deſſin.

M. *Jacques* Guay qui lui a ſuccédé, ne doit pas craindre d'eſſuyer un pareil reproche : il deſſine bien & modele de même. Il a viſité toute l'Italie pour ſe perfectionner, & a retiré de grands fruits de ſes voyages. Il a jetté beaucoup d'eſprit ſur une cornaline où il a exprimé, en petit, d'après le deſſin de Bouchardon, le triomphe de Fontenoy.

Pratique de la gravure en pierres fines.

Quand on examine avec attention ce que Pline a dit de la maniere de graver ſur les *pierres* précieuſes, on demeure pleinement convaincu que les anciens n'ont pas connu d'autres méthodes que celles qui ſe pratiquent aujourd'hui. Ils ont dû ſe ſervir comme nous du touret, & de ces outils d'acier ou de cuivre qu'on nomme ſcies & bouterolles; & dans l'occaſion, ils ont pareillement employé la pointe du diamant. Le témoignage de Pline eſt formel, l. 37. c. 4. & 13. (On trouvera les détails ſur la maniere de graver en *pierres* fines dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts.)

Des pierres gravées factices.

L'extrême rareté des *pierres* précieuſes, & le vif empreſſement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne permettant qu'aux perſonnes riches d'en avoir, firent imaginer des moyens pour ſatisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins poſſedés du deſir de paroître. On employa le verre, on le travailla, on lui allia divers métaux, & en le faiſant paſſer par différens dégrés de feu, il n'y eut preſque aucune *pierre* précieuſe dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. On a retrouvé ce ſecret dans le quinzième ſiècle, & on eſt rentré en poſſeſſion de faire de ces pâtes ou *pierres* factices que quelques-uns appellent des compoſitions. (On doit aux *pierres factices* des anciens ſur leſquelles étoient répétés des ſujets gravés en *pierres fines*, la conſervation de pluſieurs de ces ſujets dont les *pierres fines* ont été perdues. Abſtraction faite de la valeur de la matière, qui eſt peu conſidérée par les amateurs de l'art antique, les *pierres* factices ſont auſſi précieuſes que les *pierres* fines, puiſqu'elles portent l'empreinte fidelle de la compoſition, & qu'elles l'emportent, par conſéquent, ſur la copie la plus parfaite.)

Des auteurs ſur les pierres gravées.

Entre un ſi grand nombre d'auteurs qui, depuis Pline juſqu'à nous, ont traité des *pierres gravées*, nous ne nous propoſons ici que de nommer les principaux. Les curieux peuvent recourir à la partie ſi intéreſſante du livre de *M. Mariette* qui concerne la bibliothèque dactyliographique : une matière ſi sèche a pris entre ſes mains des graces & des ornemens qu'on ne trouve point ailleurs.

On connoît aſſez, ſur les anneaux des anciens, les ouvrages de *Kitochius*, de *Longus*, de *Kirchman*, de *Kornman*, de *Liceti* : ils ont tous été réimprimés enſemble à Leyde en 1672. Le livre de *Liceti*, imprimé à Udine en 1645, in-4°., n'eſt à la vérité qu'une miſérable

(1) A préſent M. Pikler jouit à Rome d'une grande réputation pour la gravure des camées.

Digitized by Google

ſérable compilation, & ne peut être lue ſans dégoût ; mais en échange, on ſera fort content de celui de *Caylus* ſur les anneaux & leurs uſages.

Antoine le Pois a donné un diſcours ſur les médailles & gravures antiques, Paris 1579, in-4°. avec figures, livre très curieux, très-bien imprimé, & d'un auteur qui a le premier tompu la glace ſur cette matiere. Ce livre eſtimé n'eſt pas fort commun ; mais il faut prendre garde s'il ſe trouve à la page 126 une figure du Dieu des jardins qui en a été arrachée dans pluſieurs exemplaires.

Baudelot de Dorival a mis au jour un livre de *l'utilité des voyages*. Paris 1686, 2. vol. in-12, avec figures, & Rouen 1727, livre utile, intéreſſant & dont on ne peut ſe paſſer.

Des recueils de pierres gravées.

Nous paſſons aux plus beaux recueils & cabinets de *pierres gravées*. Voici ceux de la plus grande réputation publiés en Italie.

Agoſtino (*Léonardo*). *Le gemme antiche figurate ; colle annotazioni di Pietro Bellori, in Roma 1657 in-4. fig. ſeconde partie in Roma 1669 in-4.* Seconde édition, *in Roma 1686, 2 vol in-4. fig.* Mis en latin par Jacques Gronovius, *Amſterdam.* 1685. 2 vol. in-4, & à Francher 1694, 2 vol. in-4. fig.

Ce *Léonard Agoſtini*, né à Bocchegiano, dans l'Etat de Sienne, étoit un connoiſſeur d'un goût exquis, & il avoit vieilli parmi les antiques. Son recueil eſt excellent, de même que ſon diſcours hiſtorique qui ſert de préliminaire : il fait joindre l'utile à l'agréable, le goût avec l'érudition. Il eut encore l'avantage de trouver un deſſinateur & un graveur habile dans la perſonne de Jean-Baptiſte Galleſtrazzi, florentin. La ſeconde édition, préférable à la premiere par l'ordre qui y a été obſervé, & l'amélioration des diſcours, lui ſera toujours inférieure par rapport aux planches. Il n'eſt pas inutile d'avertir que, dans cette édition, on a tiré des exemplaires ſur deux ſortes de papier ; car outre que le petit eſt fort mauvais, l'impreſſion des planches y eſt trop négligée. L'édition de Hollande a les planches gravées aſſez proprement, mais ſans goût.

De la Chauſſe, *Romanum Muſæum &c. Romæ* 1690 *in-f°*. la ſeconde édition *Romæ* 1707 *in-f°*. la troiſieme édition *Romæ* 1746, *in-f°*. la traduction en françois. *Amſterdam* 1706, *in-f° fig.*

Michel-Ange de la Chauſſe, pariſien, ſavant antiquaire, étoit allé aſſez jeune à Rome, & ſon caractère, autant que ſon goût, l'y avoit fixé. Le corps d'antiquités qu'il intitula *Muſæum Romanum* eſt une collection qui réunit les plus ſingulières antiquités qui ſe trouvoient dans les cabinets de Rome au temps où l'auteur écrivoit. Les figures ſont accompagnées d'explications auſſi curieuſes qu'inſtructives. Jamais ouvrage ne fut mieux reçu. Grævius l'inſera tout entier dans ſon grand recueil des antiquités Romaines. Il fut traduit en françois & imprimé à Amſterdam en 1706 ; mais l'édition originale fut ſuivie d'une ſeconde, à tous égards préférable à la premiere, pareillement à Rome, en 1707, & conſidérablement augmentée par l'auteur même ; on en donna une troiſieme édition à Rome en 1746 en 2 vol. *in-f°*. fort inférieure à la ſeconde, & dans laquelle le libraire n'a cherché qu'à induire le public en erreur, & à abuſer de ſa confiance.

La premiere partie du recueil de la Chauſſe comprend une ſuite aſſez nombreuſe de gravures antiques, qui preſque toutes ſont des morceaux d'élite, dont le public n'avoit encore joui dans aucun ouvrage imprimé.

De la Chauſſe a encore publié à Rome en 1700, *in 4° fig.* un recueil de *pierres gravées* antiques avec ſes obſervations. Le choix des pierres eſt fait avec diſcernement ; les explications écrites en Italien ſont judicieuſes & pleines d'érudition ; les planches, au nombre de deux-cents, gravées par Bartoli, ne ſont qu'au ſimple trait.

Muſæum Florentinum, cum obſerv. Ant. Fr. Gorie, Florentiæ, 1731, 1732, 2 vol. *in-fol. maj. fig.*

Qui ne connoit pas le prix de cette rare & immenſe collection ? Les deux premiers tômes conſacrés aux pierres gravées ſuffiſent pour faire admirer le plus beau cabinet qu'il y ait au monde en ce genre de richeſſe. Le premier volume contient plus de huit cens *pierres* qui occupent cent grandes planches ; & le ſecond quatre cent dix-huit, rangées comme dans le premier ſur cent planches. Les éditeurs n'ont pas craint d'exceder ni par rapport à la largeur des marges, ni par la groſſeur des caracteres, ni dans la diſpoſition des titres : l'épaiſſeur du papier répond à ſa grandeur. Aucun des ornemens dont on a coutume d'enrichir les livres d'importance n'ont été épargnés dans celui-ci. En un mot, c'eſt un ouvrage d'apparat, & qui remplit parfaitement les vues qui l'ont fait naître. Ce livre coute fort cher, & pour comble de malheur, la grande inondation de l'Arno qui a fait périr, hui la fin de 1740, une partie de l'édition dépoſée dans le palais Corſini, n'en a pas fait baiſſer le prix.

(Si l'auteur de cet article avoit écrit plus tard, il auroit ſans doute indiqué la collection des *pierres gravées* de M. le duc d'Orléans, deſſinées & gravées par M. Auguſtin de S. Aubin, avec de ſavantes deſcriptions par M. l'Abbé le Blond, de l'académie des inſcriptions & belles

Digitized by Google

lettres, & M. l'Abbé de la Chau. (*) Il n'auroit pas manqué non plus d'accorder de justes éloges à la collection des *pierres gravées* du duc de Marlborough, dessinées par Cipriani, habile artiste, mort ces années dernières à Londres, & gravées par Bartolozzi. Enfin il auroit renvoyé ses lecteurs aux ouvrages du savant Winckelmann.)

Des collections de pierres gravées.

Non-seulement l'antiquité nous fournit des exemples de passions pour les *pierres gravées*; mais elle nous fournit des génies supérieurs & les plus distingués dans l'état qui formoient de ces collections. Quels hommes que César & Pompée! Ils aimèrent passionnément l'un & l'autre les *pierres gravées*, & pour montrer l'estime qu'ils en faisoient, ils voulurent que le public fût le dépositaire de leurs cabinets. Pompée mit dans le capitole les *pierres gravées*, & tous les autres bijoux precieux qu'il avoit enlevés à Mithridate, & César confacra dans le temple de Vénus surnommée *Genitrix*, celles qu'il avoit recueillies lui-même avec des dépenses infinies; car personne n'égaloit sa magnificence quand il s'agissoit de choses curieuses. Marcellus, fils d'Octavie, & neveu d'Auguste, déposa son cabinet de *pierres gravées* dans le sanctuaire du temple d'Apollon, sur le mont Palatin. Marcus Scaurus, beau-fils de Sylla, homme vraiment splendide, avoit formé le premier un semblable cabinet dans Rome. Il falloit être bien puissant, pour entreprendre alors de ces collections: le prix des belles *pierres* étoit monté si prodigieusement haut, que de simples particuliers ne pouvoient guère se flatter d'y atteindre. Un revenu considérable suffisoit à peine pour l'achat d'une *pierre précieuse*. Jamais nos curieux, quelque passionnés qu'ils soient, ne pousseront les choses aussi loin que l'ont fait les anciens. Je ne crois pas qu'on rencontre aujourd'hui de gens qui, semblables au sénateur Nonius, préferent l'exil & même la proscription, à la privation d'une belle bague.

Il est pourtant vrai que, depuis le renouvellement des beaux arts, les *pierres gravées* ont été recherchées par les nations polies de l'Europe avec un grand empressement; & ce goût semble même avoir pris de nos jours une nouvelle vigueur. Il n'y a presque point de prince qui ne se fasse honneur d'avoir une collection de *pierres gravées*. Celle du roi, & celle de l'Impératrice reine de Hongrie sont considérables. Le recueil de M. le duc d'Orléans est très-beau. (*) On vante en Angleterre les *pierres gravées* recueillies autrefois par le comte d'Arundel, présentement entre les mains de Miladi Germain; celles qu'avoit rassemblées Milord Pembrock, & la collection qu'avoit fait le duc de Devonshire, l'un des plus illustres curieux de ce siècle.

C'est néantmoins l'Italie qui est encore remplie des plus magnifiques cabinets de *pierres gravées*. Celui qui avoit été formé par les princes de la maison Farnese a fait un des principaux ornemens du cabinet du roi de Sicile. La collection du palais Barberin tient, en ce genre, un des premiers rangs dans Rome, qui, de même que Florence & Venise, abonde en cabinets de *pierres gravées*. Mais aucune de ces collections n'égale celle que possédoit le grand duc, qui paroit être la plus singulière & la plus complette qu'on ait encore vue, puisque le marquis Maffei assure qu'elle renferme près de trois mille *pierres gravées*. On fait que les plus remarquables se trouvent dans le *Musæum Florentinum*. Aussi faut-il convenir que les peuples d'Italie sont à la source des belles choses. Fait-on la découverte de quelque rare monument, de ceux d'une ville même, d'un *Herculanum*, par exemple; ils sont les premiers à en jouir. Ils peuvent continuellement étudier l'antique qui est sous leurs yeux; & comme leur goût en devient plus sûr & plus délicat que le nôtre, ils sont aussi généralement plus sensibles que nous aux vraies beautés des ouvrages de l'art.

Des belles pierres gravées,

Pour avoir des *pierres gravées* exquises en travail, il faut remonter jusqu'au temps des Grecs. Ce sont eux qui ont excellé en ce genre, dans la composition, dans la correction du dessin, dans l'expression, dans l'imitation, dans la draperie, en un mot dans toutes les parties de l'art. Leur habileté dans la représentation des animaux est encore supérieure à celle de tous les autres peuples. Ils étoient mieux servis que nous dans leurs modèles, & ils ne taisoient absolument rien sans consulter la nature. Ce que nous disons de leurs ouvrages au sujet de la gravure en creux, doit s'appliquer également aux *pierres gravées* en relief appellées *camées*. Ces deux genres de gravure ont toujours, chez les Grecs, marché d'un pas égal. Les Etrusques ne les ont point égalés, & les Romains, qui n'avoient point l'idée du beau, leur ont été inférieurs à tous

(1) Le tome I de la *Description des principales pierres gravées du cabinet de M. le duc d'Orléans*, *in-fol.*, a paru en 1780, & le second en 1784.

(1) Cette belle collection appartient maintenant à l'impératrice de Russie, qui l'a payée 450 mille livres.

Digitized by Google

égards. Quoique curieux à l'excès des *pierres gravées*, quoique soutenus par l'exemple des graveurs Grecs qui vivoient parmi eux, ils n'ont eu, en ce genre, que des ouvriers médiocres de leur nation & la nature leur a été ingrate. Les arts illustroient en Grece ceux qui les exerçoient avec succès : les Romains au contraire n'employoient à leurs sculptures que des esclaves ou des gens du commun (*)

De la plus belle pierre gravée connue.

La plus belle *pierre gravée* sortie des mains des Grecs, & qui nous soit restée, est, je pense, la cornaline connue sous le nom de *cachet de Michel-Ange*. C'est le plus beau morceau du cabinet du roi de France & peut-être du monde. On dit qu'un orfèvre de Bologne, nommé *Augustin Tassi*, l'eut après la mort de Michel-Ange & le vendit à la femme d'un intendant de la maison de Médicis. Bagarris, garde du cabinet des antiques d'Henri III, l'acheta huit-cents écus, au commencement du dernier siècle, des héritiers de cette dame qui étoit de Nemours : le sieur Lauthier le père l'eut après la mort de ces antiquaires, & ce sont les enfans dudit sieur Lauthier qui l'ont vendue à Louis XIV.

(La cornaline qu'on nomme le cachet de Michel-Ange est sans doute très-précieuse par le travail, l'étendue de la composition qu'elle contient dans un fort petit espace ajoute à sa singularité : mais il est hardi d'affirmer, ou même d'insinuer qu'elle soit la plus belle des pierres antiques. La petitesse des objets qu'elle renferme semble s'opposer elle-même à ce jugement ; car pour louer la beauté d'un ouvrage, il faut que l'œil puisse suivre le développement de ses parties. Ainsi les vrais juges des arts accorderont peut-être la préférence à des pierres qui contenant un moins grand nombre de figures & même seulement une figure ou une tête, leur offrent des beautés mieux développées, des beautés rendues & non pas seulement indiquées. Mais on doit admirer, dans le cachet de Michel-Ange, l'adresse & la patience de l'artiste, & l'on est étonné qu'on ait pu traiter de si petits objets dans un temps où l'on ne connoissoit pas les verres oculaires.)

(1) Il faut observer que le bel âge des arts dans la Grèce étoit passé, quand les Romains commencèrent à les exercer. Encore les ont-ils peu cultivés par eux-mêmes. Ils les abandonnoient à des esclaves affranchis, la plupart Grecs de naissance, mais abâtardis par la servitude & l'humiliation. D'ailleurs, il est vraisemblable qu'on attribue souvent aux Romains des ouvrages médiocres des Grecs.

Des pierres gravées de l'ancienne Rome.

Il semble, par ce que nous avons remarqué tout-à-l'heure, qu'il y avoit, parmi les Romains, une sorte d'influflance pour la culture des arts. J'ajoute que ce n'est pas la seule nation qui, pour avoir possédé les plus belles choses, & les avoir, en apparence, aimées avec passion, n'a pu fournir ni grands peintres ni grands sculpteurs. Je n'ai plus qu'un mot à dire au sujet de certaines gravures sur le cryſtal par les modernes.

Des gravures modernes sur le cryſtal.

Les graveurs modernes ont gravé en creux, sur des tables de cryſtal, d'assez grandes ordonnances d'après les desſins des peintres, & l'on enchâſſoit enſuite ces gravures dans des ouvrages d'orfèvrerie pour y tenir lieu de basreliefs.

On peut lire dans Vaſari les deſcriptions qu'il fait d'un grand nombre de ces gravures qui enrichiſſoient des croix & des chandeliers deſtinés pour des chapelles & de petits coffres propres à ſerrer des bijoux. *Valerio Vicentini* en avoit exécuté un qui étoit entièrement de cryſtal, & où il avoit repréſenté des ſujets tirés de l'hiſtoire de la paſſion de Notre-Seigneur. Clément VII en fit préſent à François I, lors de l'entrevue qu'il eut avec ce prince à Marſeille à l'occaſion du mariage de Catherine de Médicis, ſa nièce, & c'étoit au rapport de Vaſari, un morceau unique & ſans prix. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PINCEAU, (ſubſt. fem.), inſtrument avec lequel le peintre poſe la couleur. On en parlera dans le dictionnaire pratique.

Le mot *pinceau* eſt pris dans le ſens figuré, pour le réſultat du maniement du *pinceau*. C'eſt ainſi qu'on dit le *pinceau* aimable de l'Albane, du Parmeſan ; le *pinceau* fier de Vélaſquès, de Jouvenet ; le *pinceau* léger & ſpirituel de Téniers, parce que la manière de peindre de ces habiles maîtres étoit aimable, fière, légère ou ſpirituelle.

Avant l'invention de la peinture à l'huile, on ne mettoit pas grand mérite dans le maniement du *pinceau*. S'il y en avoit un reconnu, il ſe réduiſoit à la netteté, à la juſteſſe avec laquelle on devoit en uſer. Le mouvement du *pinceau* eſt preſque perdu dans la détrempe qui ne laiſſe guère voir que le trait & les touches de bruns. Le *pinceau* eſt encore plus abſorbé dans la freſque : d'ailleurs par la diſtance exigible pour ce genre de peinture, le maniement ne s'apperçoit pas.

Digitized by Google

Les premiers peintres qui ont employé leurs couleurs à l'huile les poſoient d'une manière très-égale ; ils les fondoient & les poliſſoient de façon que, dans ces premiers tems, il ſemble que le but de ces artiſtes fût de ne pas plus laiſſer appercevoir le méchaniſme du *pinceau* qu'on ne l'apperçoit dans la peinture en émail. Cette pratique ſe remarque dans les ouvrages que nous voyons encore de Pierre Pérugin, de Lucas de Leyde, de J. Couſin & d'autres. Si le travail de la main s'y apperçoit, ce n'eſt guères que par la manière dont le trait des formes diverſes y eſt exprimé.

Léonard de Vinci, Raphaël, & la plupart des maîtres de ſon école, comme ceux de Florence, ont ſuivi avec moins de ſéchereſſe, cette manière liſſe & égale. Cette ſimplicité dans le méchaniſme, que beaucoup de perſonnes pourroient regarder comme vicieuſe, ou du moins inſipide, eſt au jugement de celles qui ont réfléchi ſolidement ſur le vrai mérite de l'art, la manière la plus convenable au grand ſtyle. Et il faut convenir que l'habitude de ce *pinceau* preſqu'uniforme une fois priſe, l'homme de ſentiment ſe livre ſans diſtraction à ce qui conſtitue les grandes parties de l'art de peindre. D'un autre côté, le ſpectateur jouit tranquillement de toute l'excellence qui ſe peut rencontrer dans le deſſin, dans lequel réſident les beautés du premier ordre, ſans que ſes yeux ſoient occupés d'une manœuvre brillante ou ragoutante pour me ſervir de l'expreſſion d'uſage. J'ajouterai à l'avantage de cette ſimplicité de *pinceau*, qu'elles fuit les vues de la nature, qui, à une diſtance néceſſaire pour juger d'un enſemble, ne laiſſe pas voir les mouvemens de détails qui inſpirent aux praticiens recherchés & *la touche* & le *beau faire*.

Il eſt très-reſſemblable que ces anciens maîtres ne peignoient ſurtout les grands ouvrages, qu'après en avoir arrêté ſur de grands papiers, appellés *cartons*, (1) tout ce qui tient au deſſin, & s'être aſſurés par ce moyen, non-ſeulement des formes choiſies de tous les objets, mais encore des caractères, des expreſſions, &c. Une fois tranquilles ſur ces parties, ils rempliſſoient les traits avec le *pinceau* le plus fondu & le plus égal.

Les premiers peintres Vénitiens, tels que Jean Bellin, & le célèbre Mantegna, n'ont pas été coloriſtes. Ils peignoient auſſi avec ſéchereſſe & avec cette égalité de fonte de *pinceau* dont j'ai parlé. Cette manière a été encore celle du Giorgione comme on le peut voir à Veniſe dans quelques palais où l'on conſerve des premiers ouvrages de ce grand maître. Mais lorſque ce peintre eut découvert la magie des couleurs, & toute la vigueur & la richeſſe de coloris qui peuvent reſſortir de la combinaiſon des teintes, alors il abandonna cette manière de *coucher* également la couleur, & exprima par une touche franche & nerveuſe les clairs & les ombres des objets dont ſon *pinceau* vouloit rendre les formes.

En Lombardie, le Corrège, élevé par Mantegna (deſſinateur ſçavant & précieux, mais dont le *pinceau* a toujours été ſec), le Corrège, dis-je, trouva des charmes dans le maniment de la broſſe ; il prenoit plaiſir à empâter, à fondre, & ſavouroit l'amuſement *de ſe perdre & de ſe retrouver* dans la couleur ſans ſe rendre eſclave des formes, ni s'occuper de leur choix. Un *pinceau* ſi hardi, *ſi amoureux*, ſi careſſant, communiqua le plaiſir & l'ivreſſe dont ſon auteur avoit ſûrement joui, à tous ceux qui virent ſes ouvrages. Ce fut ſans doute ce goût, cette aiſance de *pinceau* qui fit ſortir de la bouche du Corrège, ces paroles hardies, puiſqu'elles furent prononcées devant les ouvrages de Raphaël, & moi auſſi, je ſuis peintre : *ed io anche ſon pittore*.

Les maîtres qui ſuivirent cet âge, recherchèrent le mérite du *pinceau*, à la vérité, d'une manière diverſe. Et ſi l'on veut être juſte, on conviendra qu'en proportion que l'art d'exécuter occupa l'eſprit des peintres, & qu'ils y firent des progrès, on vit les formes exactes, choiſies, ſavantes, les caractères nobles & forts, les expreſſions juſtes & vives, & les attitudes préciſes, aller en dégénérant dans toutes les écoles.

Nous laiſſons & nos lecteurs & les amateurs prononcer chacun ſelon ſon goût, ſur la préférence qu'on doit donner, ou aux grandes parties que peut ſeule procurer la ſévérité du deſſin, ou au mérite qui tient à la grace ou à la chaleur du *pinceau* : mais nous ne croyons pas en même tems que l'on puiſſe réunir à un grand degré le choix & la pureté des formes, avec la recherche *du pinceau* & ce qu'on nomme le *beau faire* ; nous aſſurons même avec fermeté que cette recherche ne peut s'allier avec le genre ſublime.

Si l'on veut comparer les grandes parties de la peinture, aux penſées dans la poéſie, & le mérite du *pinceau* à celui du ſtyle ; on verra que la recherche exceſſive qu'on peut faire de celui-ci a toujours nui à l'excellence des choſes. Les meilleurs conſeils ont toujours été de moins s'occuper des mots que des penſées. *Curam verborum, rerum volo eſſe, ſollicitudinem*, Quintil. inſtit. orat. Lib. 8, cap. 1.

Les ſucceſſeurs des plus grands hommes qui ayent exiſté dans nos arts, ont prétendu, par

(1) Voyez l'article FRESQUE.

Digitized by Google

exemple, réunir la grace du ſtyle de Racine, ou le *pinceau* de Cortonne avec les fortes idées de Corneille, ou de Michel-Ange. Nous croyons que cette alliance eſt inconciliable, & que cette prétention étant oppoſée à l'harmonie, n'a pu produire que des ouvrages médiocres & la dégradation des talens. Le genre nerveux & ſublime perd de ſon énergie par les tournures polies & par le *pinceau* recherché. Le génie exalté peint à l'eſprit ſans trop s'occuper des expreſſions, & il s'exprime en peinture ſans trop s'occuper du *pinceau*.

Il faut avouer que l'ouvrage où ſe trouve le ſublime, ne fait pas déſirer les parties de détails. C'eſt ainſi que la grandeur des formes de la chapelle Sextine, ou de l'Hercule Farneſe, ne permet pas de penſer au beau travail du ciſeau ni au ragout du pinceau; mais au défaut de cette excellence de ſtyle, le public veut être dédommagé par une diction élégante & pompeuſe, & par un *pinceau* brillant & flatteur; & voila comme tant de gens peignent & écrivent poliment.

Je fais cependant qu'il y a des genres qui admettent les graces de l'exécution; mais en peinture, ce ne ſera pas le genre ſévère & très-pur; en poéſie ce ne ſera pas celui des idées mâles, & des penſées ſublimes. Le genre qui peint les Nymphes & les Amours, ſemble exiger un choix d'expreſſions douces, & un *pinceau* flatteur & amoureux, *amoroſo*, comme celui du Correge, du Parmeſan, de l'Albane, &c. C'eſt par un *pinceau* large, franc & nerveux, que Guercino, Lanfranc, Jouvenet, ont rendu leurs ſujets ſérieux, & leurs formes reſſenties. Baſſan, Tintoret, Salvator Roſa, Benedetto Caſtiglione ont un *pinceau* empâté, vif, & pour ainſi dire vagabond. Le Guide, Van Dick, le Sueur ſe ſont diſtingués par ce que le *pinceau* peut avoir de plus léger, de plus fin & de plus expreſſif. Le *pinceau* de Carlo-Dolce, de Liberi, de Grimou, de Raoux eſt flou ou vaporeux. Celui de Rembrandt tantôt moëlleux, tantôt heurté & raboteux, eſt toujours *ragoûtant*. Les tableaux de Joſeph de Ribera, de Vélaſquès, du Caravage, du Valentin, ſont d'un *pinceau* ſi ferme, ſi facile, & ſi adroit à noyer les couleurs en conſervant les formes toutes naturelles, & la fraîcheur des teintes, qu'il paroît difficile de porter ce mérite au-delà du degré auquel ces maîtres ſont parvenus. Et ſi nous penſions qu'il y eût de l'avantage à chercher un autre *pinceau* que celui qui nous eſt donné par notre maniere de voir & de ſentir, nous croirions pouvoir décider que le *pinceau* de ces derniers maîtres ſeroit un des meilleurs à acquérir.

Mais il nous paroît raiſonnable de ne pas entreprendre de donner une liſte complette de toutes les façons de manier le *pinceau*; elle ſeroit immenſe & notre jugement pourroit n'être pas univerſellement adopté, puiſqu'il porte ſur une partie de goût pour laquelle il ne peut y avoir de régle, & qui fournit preſqu'autant de juges qu'il y a d'hommes connoiſſeurs ou qui ſe piquent de l'être.

On a cru quelquefois donner comme une leçon ſage celle de varier le *pinceau* à chaque objet d'un tableau, en ajoutant que l'accord de *pinceau* n'exiſtoit pas dans la nature, parce que les ſuperficies des corps ſont variées, & que le pinceau doit exprimer le caractère propre de chaque ſuperficie. Mais quelques réflexions feront ſentir le vuide de ce ſyſtême. D'abord, la nature des ſuperficies, à moins que les impreſſions n'en ſoient auſſi fortes que celles des rochers ou des troncs d'arbres, ne s'apperçoivent pas à une certaine diſtance, comme nous l'avons déja dit. Que voit-on donc dans un enſemble? On voit les formes des corps, leurs couleurs, les effets des lumières & des ombres; en s'éloignant encore, on ne voit plus que les mouvemens & les formes générales. Ainſi bien loin que ce ſoient les minuties de l'enveloppe des corps qu'il faille rendre par le *pinceau*, il eſt même inutile d'exprimer les détails des plus petites formes, & encore moins les petits plis de la peau. Le rendu de ces fineſſes légères contribueroit même à amollir l'effet des formes dans un ouvrage deſtiné à une grande diſtance.

Ce principe vrai n'a pas été ignoré des ciens qui, dans leurs coloſſes, ne mettoientque les grandes maſſes des formes avec cette ſolidité & cette juſteſſe qui ſuppoſent tant de connoiſſances & aſſurent l'effet de leurs chefs-d'œuvre. Nous devons préſumer qu'ils agiſſoient ſur le même principe pour les tableaux vus à de grandes diſtances.

Il faut avouer cependant que les détails des ſuperficies ſont du reſſort des petits ouvrages: voyez le mot *minutieux*; mais ces détails n'excluent pas un accord d'exécution telle que le tableau ne paroiſſe pas fait par divers *pinceaux*, mais du même *pinceau* qui a ſçu ſe varier. C'eſt ainſi que Téniers répand le même eſprit dans ſes tableaux ſi variés en objets de tous genres, & avec cette diverſité de touche qui caractériſe tout, ſans néanmoins qu'aucune partie de l'ouvrage paroiſſe étrangère aux autres.

Nous nous diſpenſerons d'entrer dans l'énumération de tous les vices du *pinceau*, & d'expliquer à nos lecteurs ce qui peut le rendre mou, lourd, ſec, maigre, inégal, manière, heurté ſans eſprit ni juſteſſe, & vif, pétillant ſans ſçavoir. Nous dirons ſeulement que de tous ces vices, le plus fatal au progrès eſt le dernier. Il ſe trouve cependant des amateurs

Digitized by Google

auſſi ignorants que leurs artiſtes favoris, pour qui ce mérite ſtérile du *bien fait* (1) tient lieu d'invention, de formes vraies ou choiſies, & de coloris juſte & vigoureux.

Pour nous, qui penſons que rien ne peut ſuppléer aux grandes parties de l'art, nous préférerions le plaiſir d'en rencontrer quelques-unes ſous un *pinceau* tâtonné & froid, à l'abſence de toutes les parties du premier ordre dans un tableau exécuté avec cette hardieſſe ou plutôt cette effronterie d'un *pinceau* conduit par la main d'un aveugle. Ce prétendu mérite en peinture eſt en éloquence celui que Cicéron redoutoit quand il nous dit « qu'il n'héſite pas à préférer une éloquence » ſage & froide à une chaleur vuide de penſées » : *quorum alterum ſit optandum, malim equidem indiſertam prudentiam, quam ſtultam loquacitatem.* (De oratore, lib. 3).

Ceux que l'on appelle connoiſſeurs en tableaux, nomment leurs auteurs par l'examen du caractère particulier de chaque *pinceau*, comme on nomme l'écrivain à l'inſpection de ſon écriture. Auſſi pour la diſtinction des ouvrages de l'art, cette habitude eſt d'une grande néceſſité. Par elle, on ne prend pas les ouvrages des imitateurs ou des copiſtes, pour ceux des maîtres ou des originaux ; par elle, le marchand vend en honnête homme, l'acquéreur n'achete pas en dupe. Cette ſcience étonne celui qui ne la poſſède pas ; mais il ne faut pas croire que la connoiſſance de la touche & du *pinceau* entraîne toujours celle de l'art. Le mérite réel s'apperçoit de loin, & ſaiſit l'ame ; celui de la touche n'eſt qu'un amuſement pour l'eſprit, & ne ſe voit que de près. Le véritable amateur, l'homme ſenſible, jouit du premier, & le *pinceau* n'occupe excluſivement que les ames froides. Plaignons donc l'amateur qui, en conſidérant ſes tableaux, ne ſait que goûter que le plaiſir de la touche. Ce n'eſt pas pour lui que le Dominiquin a fait des expreſſions ſublimes, & que Raphaël a rendu ſi fortement les caractères de tous les rangs & de toutes les âmes.

Au reſte l'amateur dont nous parlons, eſt ſans doute à plaindre ; mais il peut-être excuſé. Souvent il n'a eu pour guide, dans ſa marche pittoreſque, qu'un homme peu inſtruit, qui, ne connoiſſant pas en quoi conſiſtent les plus ſolides beautés de l'art de peindre, n'aura pu l'entretenir que de celles qui réſident dans le *pinceau*. Mais ce qui pourroit paroître étonnant, ce ſeroit de trouver des peintres imbus d'une auſſi ſtérile éducation, qui ſe renferme eſſentiellement dans le mérite du *pinceau*. Plus leurs connoiſſances ſont circonſcrites, plus leur vues ſont bornées, & moins ils connoiſſent d'art dans l'art. Auſſi ce ſont des appréciateurs bien froids de tout ce qu'il préſente de beautés, hors du *pinceau*, diſons mieux, hors de leur *pinceau*, tout leur paroît au moins médiocre. Nous avons pourtant démontré que même ce genre de talent eſt fort diverſifié dans la liſte des grands peintres, depuis l'invention de la peinture à l'huile.

Ce que nous avons dit ſur le mot *pinceau*, peut ſe rapporter à toutes les expreſſions qui caractériſent les différentes ſortes d'exécution. Car, quoique d'un côté on diſe le beau *pinceau* de Pierre de Cortonne, de Luc Giordano, de Carle Vanloo, & de l'autre, la touche de Berghem, le feuillé de Claude Lorrain, le ragout de Tréviſani, de Parrocel père & de Chardin ; ce ſont tous termes qui ne ſe rapportent qu'à l'exécution & expriment les opérations *du pinceau*. (*Article de M. Robin.*)

PINCEAU. L'Auteur du ſavant Article qu'on vient de lire ſeroit mal entendu des jeunes élèves, s'ils croyoient qu'il les encourage à négliger abſolument le *pinceau*. Ils n'ont qu'à lire attentivement l'article entier, pour s'appercevoir qu'il a prévenu cette interprétation de ſes principes. Il a voulu ſeulement leur apprendre que l'art eſt bien préférable au métier, & doit être le principal objet de leurs ſoins & de leurs études ; mais comme le métier eſt indiſſolument uni à l'art, il eſt loin de leur conſeiller d'en négliger l'inſtrument.

Lui-même rend hommage à ce qu'avoit d'aimable le maniement de *pinceau* de l'Albane, ou du Parmeſan, à la fierté du *pinceau* de Vélaſquez & de Jouvenet, à la légéreté de celui de Teniers ; il avoue que le Giorgion, quand il fut devenu coloriſte, abandonna la ſechereſſe & l'égalité de fonte du *pinceau*, pour adopter une touche franche & nerveuſe, & que le Corrège trouva des charmes dans le maniement de la broſſe ; il avertit qu'il y a des genres qui exigent impérieuſement le mérite du *pinceau*. Ajoutons que ce mérite eſt généralement requis dans les ouvrages qui doivent être vus de près, parce que le ſpectateur, après avoir admiré l'art, finit par s'amuſer à conſidérer le métier.

M. Robin compare le *pinceau* dans la peinture aux paroles dans l'éloquence, & il cite un paſſage de Quintilien, qui veut qu'on s'attache principalement aux choſes, mais qui veut auſſi qu'on donne du ſoin aux paroles : *curam verborum* : c'eſt dire aſſez que le *pinceau* n'eſt dans la peinture, qu'une partie ſubordonnée, comme les paroles dans le diſ-

(1) Voyez l'article FAIT.

Digitized by Google

cours; mais que cependant cette partie exige du soin.

Il observe avec justesse que les idées fortes de Corneille ne seroient pas bien rendues par le style doux de Racine, ni la fierté de Michel-Ange, par le *pinceau* du Cortone Mais comme, dans la poésie, il n'est point d'idées, de quelque genre qu'elles soient, qui ne puissent être dégradées, & en quelque sorte détruites par un mauvais style, de même les belles idées des peintres perdroient beaucoup si, dans un ouvrage qui doit être vu de près, elles étoient rendues par un *pinceau* capable de déplaire au spectateur.

Ce qu'a voulu combattre M. Robin, c'est l'erreur de n'approuver qu'un seul maniement de *pinceau*. Nous avons vû un temps, où il sembloit qu'on ne daignât admettre que le *pinceau* ragoûtant : c'étoit mettre ridiculement des bornes au *métier*, & le condamner même à devenir souvent défectueux, puisque cette sorte de *pinceau* a une certaine molleſſe, qui peut être souvent condamnable. Il doit y avoir d'ailleurs autant de maniemens de *pinceau*, que de mains qui en font usage. Les bonnes manieres de traiter le *pinceau* sont donc innombrables.

De belles chairs vues de près, de belles draperies, sont en partie le résultat d'un beau *pinceau* : des objets légers seroient mal rendus avec un *pinceau* lourd, & ce qui est moëlleux avec un *pinceau* sec. Un *pinceau* fatigué nuit à la franchise des tons. On sait combien est admiré dans les ouvrages à l'huile, le *pinceau* du Correge; & quel peintre auroit le droit de mépriſer, de négliger une partie qui contribue à la gloire de ce grand maître.

La variété des objets de la nature inſpire la variété du *pinceau*, &, dans un bel ouvrage, elle est un mérite de plus. Il n'est aucune partie de l'art & du métier, qui n'exige des soins, parcequ'il n'en est aucune qui ne soit un moyen de plaire (L).

PITTORESQUE (adj). On entend par ce mot, & ce qui convient à la peinture, & ce qui fait un bon effet dans les ouvrages de cet art. Il est peu d'objets dans la nature qui ne puissent devenir *pittoresques*, par le moyen de quelques attitudes que l'on peut y donner, de quelques acceſſoires qu'on y peut ajuſter, de quelque point de vue, sous lequel on peut les considérer.

On dit cette phyſionomie est *pittoresque*, cet habillement est *pittoresque*, cette vue, ce payſage est *pittoresque*. Dans ces phraſes le mot *pittoresque* ſignifie qui convient à l'art.

On dit que le Dominiquin a des coëffures *pittoresques*, que les bizarreries du Bénédette sont *pittoresques*; & cela ſignifie que ces coëffures, ces bizarreries sont un bon effet en peinture.

Ce qui dans la nature a des formes maigres, ce qui décrit des lignes droites & régulieres, & qui offre peu de variété, n'est pas *pittoreſque*. Les vieux arbres dont le tronc est tortueux & rongé par le tems, dont l'écorce souvent interrompue est profondément ſillonnée, dont les branches sont noueuſes sont *pittoreſques*; un arbre dont la tige est droite & maigre ne l'est pas; mais il peut se groupper avec d'autres & former une maſſe *pittoreſque*. Une table mince & qui décrit des lignes droites n'est pas *pittoreſque* : elle peut le devenir en l'ajuſtant avec d'autres objets qui cachent en partie ſa maigreur & ſa régularité.

Le *pittoreſque*, car ce mot ſe prend auſſi ſubſtantivement, tient moins au génie qui exprime, qui ſent, & qui porte le ſentiment dans l'ame du ſpectateur, qu'au goût qui fait choiſir ce qui est capable de plaire à la vue. Raphaël s'occupoit peu du *pittoreſque*, que cependant on rencontre souvent dans ſes ouvrages; mais c'est au *pittoreſque*, que bien des Maîtres inférieurs, doivent leur principal mérite : ils ne parlent point à l'ame, mais ils ont l'art d'enchanter les yeux, & leur mérite est réel, puiſqu'il produit d'agréables jouiſſances.

Il n'y auroit qu'une bien grande ſupériorité qui pût donner aujourd'hui le droit de négliger le *pittoreſque* : ou plutôt perſonne n'a ce droit; car ce ſeroit annoncer bien de l'orgueil, que de vouloir impoſer de l'eſtime aux ſpectateurs ſans chercher à s'inſinuer dans leur bienveillance, & à trouver les moyens de leur plaire.

Certains peintres ont vu le public toujours froid pour leurs ouvrages, quoiqu'ils fuſſent peut-être ſupérieurs à d'autres artiſtes, qui avoient les plus grands ſuccès : c'eſt que les derniers avoient un goût *pittoreſque*, & que les premiers ne l'avoient pas.

Boucher à dû ſa fortune paſſagère à ſon goût *pittoreſque*, quoiqu'il négligeât toutes les grandes parties de l'art, & même la plupart des parties agréables.

Nous avons vu, dans ces derniers temps, des ouvrages de l'art, obtenir tout le ſuccès qu'ils méritoient, quoique le charme *pittoreſque* y fût négligé, ou plutôt quoiqu'on eût judicieuſement penſé que ces charmes y ſeroient déplacés. Ce ſont de beaux exemples, mais il eſt dangereux de les ſuivre avec moins de génie. Ce goût auſtère deviendroit barbare.

Le goût *pittoreſque* de la compoſition conſiſte dans l'agencement agréable de tous les objets dont elle eſt formée, dans la diſpoſition des groupppes, dans leur enchaînement, dans des contraſtes heureux, dans l'accord & l'oppo-

Digitized by Google

fuitien des tons, dans la belle entente des masses d'ombre & de lumiere.

Le goût *pittoresque* dans les détails ne peut se dénombrer, puisqu'il comprend tout ce que l'art embrasse. Il se trouve dans un arrangement de cheveux, dans le jet d'une draperie, dans le choix d'un ajustement, d'une parure, dans celui d'un accessoire. Un hasard heureux, la main d'un artiste rend *pittoresque*, ce qui ne l'étoit pas.

Un pinceau facile, badin, ragoutant, quelquefois brutal, des touches spirituelles & piquantes, des laissés intelligens, des réveillons de lumiere, d'autres lumieres éteintes à propos, des ombres profondément fouillées, contribuent au *pittoresque* de l'exécution. (L)

PITTORESQUE. *Genre pittoresque.* Dans le bel âge de la peinture, au temps de Léonard de Vinci, de Michel-Ange, de Raphael, on ne connoissoit qu'un seul genre pour la peinture de l'histoire, & on pourroit le nommer le genre austere. On n'y cherchoit que le raisonnement, la pureté, le caractere, l'expression.

Mais quand, dans les âges postérieurs, on eut attaché plus de prix aux parties secondaires de l'art; quand des agencemens agréables & les opérations manuelles le disputerent aux opérations du génie, & l'emporterent même souvent, il s'établit jusques dans la peinture de l'histoire, un genre que je crois pouvoir nommer *pittoresque*, parce qu'on y cherche moins les parties poétiques de l'art, que celles qui appartiennent au métier de la peinture proprement dite. Alors on fit des tableaux d'histoire, auxquels la voix publique donna le nom de bons tableaux, & qui furent souvent portés à un très-haut prix, quoiqu'il n'y eût point de génie, pas même de réflexion dans l'invention ni dans la disposition du sujet, point de beautés dans les formes, point de pureté dans le dessin, point de caractere, point d'expression. Qui faisoit donc le mérite de ces tableaux? Un beau métier, des ajustemens *pittoresques*, des effets *pittoresques*, une touche, un pinceau *pittoresque*. Les peintres acquirent le privilége de ne plus penser: ils ajustèrent, ils manœuvrerent. (L)

PLAFOND, (Subst. masc.) Il s'écrivoit autrefois *Plat-fond*.

On appelle peindre des *Plafonds*, l'art de décorer de peintures, non seulement ce qu'on nomme proprement un *Plafond*; mais encore une voute en ceintre, en ogives; ou en dôme.

L'emploi de l'art de peindre, sera très-étendu, & on l'exercera toujours avec élévation, toutes les fois qu'on conviendra des bornes de son pouvoir. La peinture ne s'étend pas jusqu'à tromper nos yeux; ce n'est que par un sylsme peu reflechi, qu'on lui a supposé cette faculté. Par-là, on lui enleve l'avantage de se montrer dans les voutes & sur les *Plafonds*: Telle est la suite de ce système déraisonnable. Il est surtout bien extraordinaire de le trouver adopté même par quelques Peintres. On ne peut sans doute les accuser de projets formés contre les progrès & l'extension de leur art: Ils ne s'y livrent que par abus de raisonnement & par manie de supériorité d'esprit.

Les articles *peinture* & *vrai* de cet ouvrage, établissent des principes sur les beautés réelles, aux quelles peut prétendre le grand art de peindre. On y prouve que son but le plus noble est de représenter la nature dans tous ses mouvemens, & sous les faces qui peuvent la montrer la plus belle; or puisque les actions même sont immobiles dans les tableaux, & puisque jamais la nature considérée en elle-même n'est constamment belle & choisie, il faut convenir que l'art du peintre ne peut se concilier avec une parfaite illusion, quand même il seroit parvenu au point de la produire par la justesse des effets & par l'emploi des couleurs égales aux teintes qu'offre la nature.

Si le Peintre étoit parvenu à produire l'erreur, il faudroit bannir ses talens de beaucoup d'endroits; mais surtout des *plafonds*. Rien n'y seroit plus inquiétant ni plus menaçant que les objets qui s'y représentent, si l'on pouvoit les prendre pour la nature elle-même.

Le genre le plus propre aux *plafonds* est de tous les genres de peindre le plus poétique, c'est le plus susceptible de sublime & de choix, c'est donc aussi le plus idéal. Le peintre doit y développer les idées les plus ingénieuses, qui puissent s'offrir à l'esprit, & les effets les plus piquants qui puissent se présenter aux yeux. En charmant le spectateur par les plus fraîches, les plus vives & les plus riantes couleurs, il doit aggrandir les espaces en multipliant les plans, & produire le plaisir que procure le mouvement & les formes du plus agréable ensemble.

La peinture sur les voutes & les *plafonds* anime l'architecture, supplée aux effets qu'elle n'a pu produire faute d'espace; elle varie ce que celle-ci montre de trop uniforme, repose les yeux fatigués des blancs dont ses parties sont composées, se prête à toutes ses formes, remplit tous les cadres qu'elle a tracés pour les rendre gracieuses, & masque les mouvemens peu avantageux auxquels la force souvent la nécessité d'assurer ses constructions.

L'art de peindre les *plafonds* concourt avec l'architecture à expliquer d'une maniere spéciale le caractere du lieu qu'elle a construit. Tout ce qu'elle veut faire connoître, notre art l'exprime, il l'écrit pour tous les hommes de tous les siècles & de tous les pays. S'ils entrent

Digitized by Google

entrent dans les palais, la voute leur montre quelle sorte de héros les ont construits, les ont habités & de quelles actions ils ont été capables. Dans les salles de théatre, on lit la nature des spectacles auxquelles elles sont destinés; on y voit que leur but est d'attendrir, ou de recréer & toujours celui d'instruire. Enfin dans les temples, la tâche de la peinture sur les arcs des Nefs, ou sur les coupoles, est de nous dire de quel vertueux immortel il faut admirer les prodiges, ou imiter les vertus; & de quel Dieu il faut fuivre la loi & respecter le sanctuaire.

Un *plafond* bien entendu préfente le mouvement & la vie dans toutes les parties d'un intérieur qui, sans lui, n'offriroit fouvent qu'une vaste solitude. Ce genre de peinture est comme une couronne ajoutée à tous les embellissements de l'art de bâtir; ou, pour s'identifier encore davantage avec lui, comme une peau brillante qui, par son éclat, anime les formes les plus régulières de la beauté.

Un habile Architecte, surpris par les sophismes qui veulent chasser notre art des voutes, ne seroit-il pas ramené par les images que je viens de rassembler? Eh comment y réfisteroit-il? Ces images & ces raisons frappent également le jugement & les sens. En effet, de quelles armes pourroient se fervir les détracteurs de la peinture des *plafonds* pour détruire tout ce que nous venons d'avancer? Oseront-ils *de la raison qu'on ne doit pas repréſenter le ciel à découvert dans un endroit ſe mê*? Mais sans leur parler de l'espece de ciel que leur préfente la peinture, ce qui nous ramenera encore à ce que nous avons dit au commencement de cet article & au mot *peinture*, copions, (1), un écrivain sur l'architecture; voici ce qu'il leur répond: « Ils n'ont pas considéré que le » ceintre de la voute étant l'imitation de la cour» be que le ciel décrit sur nos têtes, rien n'est » moins contre la nature que de rendre cette » imitation encore plus sensible par les objets » qu'on y repréſente..... Ajoutons, que ce qui se dit ici des voutes & des ceintres, peut se dire aussi de tous *plafonds*.

Ainsi que les fameux constructeurs, que ces hommes de génie, qui par leurs nobles conceptions tiennent tant à l'art du Peintre d'histoire, reviennent auprès de lui. Ou disons mieux, qu'ils l'accueillent, qu'il lui donnent un magnifique abri & qu'ils adoptent les spectacles enchanteurs qu'il leur offre; qu'ils ne produisent rien de grand, d'imposant, d'instructif & d'attachant, qu'en s'aliant avec les charmes du sentiment dont la Peinture est la dispensatrice.

Alors, en comparant un monument dont elle aura été exclue avec celui où ce qu'elle a d'attraits aura été sagement employé, ils conviendront qu'on a completté, dans celui-ci, la réunion des beautés qui doivent concourir à la splendeur & à l'élégance des édifices, & que les Architectes qui, dans l'autre, ont adopté le système contraire, ont laiſſé des places comme vuides, quoiqu'ils les ayent décorées d'ornemens en sculpture qui par leurs répétitions & de formes & de couleurs, deviennent toujours insipides, & que par ce dénuement, ils n'offrent rien de flatteur à l'esprit de l'homme sensible.

Mais à quoi bon accumuler les preuves & les argumens contre les froids raisonneurs qui tendent à séparer l'aimable Peinture de l'utile & savante Architecture. Opposons-leur les opinions, l'autorité des plus illustres Architectes, depuis Brunelleſchi, Bramante, Vignole, Philibert de l'Orme, jusqu'à Lunghi, Boromini, Juvara, Carraud, Evrard, Boffrand, & nos fameux Mantards. Développons à leurs yeux les peintures des édifices élevés par ces Maîtres immortels, auxquels on ne peut refuſer le bon goût. Montrons-leur les *plafonds* & les voutes de l'Eglise de Todi, du Palais-Caprarole, du Jéſus, des Saints-Apôtres, de la Chieſa nova, du Palais-Pitti, des Tuileries, de Fontainebleau, du Val-de-Grace, de l'Aſſomption, de Verſailles, de l'Hôtel Crofat, des Invalides & de tous les autres monumens où l'on voit briller les talens de Zuccharo, de Pellegrino, Tibaldi, de Primaticce, de Lanfranc, de Baccicio, de Piétre de Corronne, de Vouet, de Perrier, de Bourdon, de le Brun, de le Sueur, de Mignard, de Jouvenet, des Boulogne & de la Foſſe. Si les Peintres de *plafonds* que je rappelle ne produiſent pas tous, dans un égal dégré, les effets merveilleux qu'on doit attendre de leur art; au moins conviendra-t-on que les plus grands architectes en goutoient & en ſollicitoient l'emploi dans les occaſions les plus importantes.

Mais nous voici parvenu à examiner de quelles méthodes on doit uſer pour ſeconder l'architecture par l'ornement des *plafonds*, & à traiter de la nature des ſujets, & du genre de peindre qu'il y faut employer.

D'après le principe que nous avons poſé contre tous les projets d'illuſion en peinture, & d'après l'etendue que nous donnons à ce bel art, on ſent que nous ne reſtreignons pas aux ſeuls ſujets céleſtes & aériens ceux qui peuvent ſe faire voir dans les *plafonds*. Ainſi nous reprouvons l'opinion de l'Abbé Laugier (*) qui n'admet que ces ſortes d'objets & qui ne veut *ni terraſſes, ni montagnes, ni fabriques, ni ri-*

(1) V. obſerv. ſur l'architecture, p. 250.

(2) L'Abbé Laugier.

vières, ni bois, ni rien enfin de tout ce qui ne peut jamais être au dessus de nous. Nous prétendons encore abattre le même système échappé à un auteur encore plus grave sur l'art de peindre, c'est le célèbre Dufresnoy; *ne peignez* dit-il, *dans vos plafonds ni les eaux ni les enfers.*

Nec mare depressum laquearis summa vel orcum.
De art. graph. v. 227.

Nous avons vu avec admiration les feux de Mars & ceux de Vulcain, la flotte d'Enée, & Hercule sur les eaux, dans les *plafonds* du palais Barberini, du palais Pitti, de Versailles, de l'hôtel Lambert, peints par de Cortonne & Lebrun; & cette représentation pittoresque n'a pu choquer que par un effort de raisonnement bien futile; car aucun homme de goût n'y a trouvé ces objets déplacés. Les vrais amateurs ont vu avec plaisir cette image de la nature, sans prévoir qu'on pût croire que les feux & les eaux en peinture fussent plus déplacés *au dessus de nos têtes* que des figures d'hommes & de femmes avec des ailes ou sans ailes, & que ce dernier genre d'objets y fût plus vraisemblable que l'autre.

Nous reviendrons toujours à notre principe que l'art n'atteignant jamais le degré d'illusion dans le grand genre, il peut tout rendre sans être choquant ni invraisemblable.

.....Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.
HORAT.

Ainsi *les terrasses*, *les montagnes*, *les fabriques*, tous exclus par Laugier, y feront un merveilleux effet, surtout si on les présente avec le sentiment de la perspective: nous avouons qu'il faut l'observer avec rigueur dans ce genre, pour ne pas choquer l'œil d'une manière très-désagréable. Si les tableaux verticalement placés exigent l'exactitude de cette science; si rien ne contrarie plus nos organes que de voir, dans un simple portrait, une table ou tout autre objet en vue d'oiseau quand la tête est au dessus de l'horison; il en faut convenir, des bâtimens en *plafonds* qui sont représentés bien loin de leur à plomb, font un spectacle infiniment plus déplaisant encore.

Il y a plus; nous pensons qu'il faut placer l'architecture sur les voutes avec une extrême réserve: & c'est en quoi nous adopterons l'opinion de Blondel (1); car quelque régulière qu'en soit la perspective, le point de vue choisi pour un édifice devant être unique, il n'y a aussi qu'un point pour le voir d'une manière agréable; & comme tous les spectateurs ne peuvent pas s'y réunir, & qu'il paroit hors de son à-plomb à ceux qui ne s'y rencontrent pas, il faut donc peindre en *plafond* très-peu d'architecture régulière. Aussi quelque belle que soit la coupole *de Saint-Ignace* à Rome de la main du P. Pozzo lui-même, il n'est personne qui n'ait senti l'inconvénient d'un tel choix de peinture, puisque, pour l'admirer, il n'est qu'une seule place dans l'édifice immense, où on le voit de tant de divers côtés.

La peinture de *plafond* a besoin d'une connoissance profonde de la perspective propre à ce genre de peinture, autant pour l'exécution de l'architecture qu'on peut y placer, que pour toutes les figures qui doivent y entrer. Non-seulement elle est nécessaire pour leur grandeur relative au degré d'élevation qu'on veut leur donner, mais encore pour bien diriger au point de vue choisi celles qu'on désire montrer dans un sens perpendiculaire. La difficulté s'accroît, si ces sortes de figures se trouvent placées sur une superficie courbe. Ainsi c'est avec justice qu'on accorde un grand eloge à ce beau christ de P. de Champagne, peint sur une partie de voute en ogives dans la riche église des Carmelites de la rue Saint-Jacques, & qui semble être néanmoins d'une parfaite perpendiculaire.

Dans ces sortes de voutes, on sent que les aspects étant opposés, le peintre est obligé d'admettre plusieurs points de vue dans leur décoration. Mais il est encore soumis à cette loi, si son ouvrage étant sur un *plafond* peu distant de la vue, ne peut pas être vu d'un seul coup d'œil, quoique la superficie n'en soit interrompue par aucune arrête dont les courbes soient séparées. C'est alors qu'il doit user d'un jugement très-sain dans le choix de ces divers points de vue, afin de concilier tout-à-la fois & l'obligation de fuivre les places commodes & ordinaires des regardans, & l'enchainement pittoresque de sa composition. Sans cet accord des règles de l'optique, avec la grace des mouvements de l'ensemble général, le *plafond*, quelque belle qu'en soit l'exécution, aura une infinité d'aspects déplaisans, & manifestera le peu d'expérience de l'artiste pour ces sortes d'ouvrages.

Les premiers maîtres ne connoissoient guere l'art de montrer leurs figures dans les *plafonds*, vues en dessous, ni toutes les hauteurs tendantes à des points de vue: c'est cet art que nous nommons faire *plafonner* les figures. Il ne paroît pas non plus que les Romains, ni par conséquent les Grecs, auxquels nous ne

(1) Cours d'architecture.

Digitized by Google

pouvons pas supposer une grande connoissance de la perspective, ayent décelé les principes de ces raccourcis dans leurs *plafonds*. Les figures y sont placées comme sur un champ qui pourroit être vertical ; Raphaël n'a pas fait d'autres efforts pour ses *plafonds* : nous en pouvons juger par les tableaux qui se voyent aux voutes des loges du Vatican. (1) Mais cette négligence, si ce n'est pas un défaut de science, est rendue excusable lorsque le peintre donne à penser que c'est un tableau qui est attaché à la voute, ou bien une tapisserie, comme Lebrun l'a fait à l'hôtel Lambert. Alors l'œil n'en est pas choqué, & c'est un point très-exigible en toutes sortes de peintures, *prævaleat sensus rationi* (2). Cependant ce qui a pu n'être pas familier à Raphaël & à quelques uns de son école, n'a pas tardé à être pratiqué très-peu de temps après. Nous voyons même quelques raccourcis de Jules Romain. Rien ne *plafonne* mieux que la coupole de Parme, ouvrage immortel du Corrége, & que les figures de Pellegrino Tibaldi à l'institut de Bologne. Plusieurs des *plafonds* de la galerie de Diane, à Fontainebleau, sont pleins de ce sentiment de perspective, & prouvent, ainsi que les ouvrages que nous venons de citer, que ces grands maîtres nous ont laissé dans ce genre savant & animé, des modèles que les modernes n'ont pas encore atteints.

Il est une manière heureuse & bien usitée de décorer de peintures une voute, en la divisant par des ornements sages, quand elle est trop vaste & trop peu élevée pour que le regardant puisse jouir de son ensemble. C'est dans ces divisions qu'Annibal Carrache, le Cortonne, le Brun & même Coypel ont montré tant de goût & d'imagination. Mais le peintre, dans le choix des *membres* qu'il place sur la voute, doit être bien exact à se concilier avec l'ordre & les ornements employés par l'architecte sur les parois de la pièce dont la partie supérieure est confiée à son génie. Si, comme nous l'avons dit plus haut, les peintres antiques ne nous ont pas donné de preuves qu'ils connussent ni les raccourcis des objets si heureux dans les *plafonds*, ni les grandes scènes pittoresques qui s'y peuvent développer, quels hommages ne devons nous pas aux chefs-d'œuvre que nous offrent les débris décombrés de leurs édifices, & par quelles leçons n'alimentent-ils pas notre goût ? Ici nous avons dessein de diriger les regards de nos lecteurs sur ce qui nous reste aux murs & aux voutes des ruines des bains de Titus. Ces fragmens précieux sont loin de nous sans doute, mais nous pourrons profiter de ce qu'ils ont de plus utile, savoir des pensées & des motifs, par la collection qu'on vient d'en graver avec tant de succès. (1) C'est là que nous pourrons juger de toutes les ressources d'une aimable & abondante imagination, & étudier les moyens heureux d'orner de petites pièces avec légèreté, avec élégance, avec grace & de la manière la plus voluptueuse. Si dans notre article sur les *grotteſques*, nous avons trouvé que ce genre plus élégant que noble, étoit toujours déplacé dans des lieux graves, spacieux & susceptibles de ce que l'art a de plus grand, combien ne sentons nous pas les avantages de ces productions enchanteresses pour des lieux destinés aux festins, au repos, aux bains & même au silence du cabinet. C'est par des détails semblables aux arabesques que nous citons, qu'on peut embellir des plafonds bas & de médiocre étendue, parce que l'œil peut en parcourir à loisir, & les petits tableaux, & les ornemens vifs & légers qui les encadrent.

Dans le nombre des observations que nous avons faites sur l'art de décorer les voutes, il en est une que nous voulons communiquer à nos lecteurs. Elle peut être de quelque désavantage aux peintres, mais elle sera utile à l'effet de l'architecture & de la peinture. Or notre désir principal seroit de travailler pour les progrès des arts. Nous voulons parler ici de l'attention à ne pas trop multiplier les peintures dans les intérieurs. La voute de la chapelle de Versailles, par exemple, en paroît trop chargée à tous les hommes de goût. Les divers sujets qui y sont rassemblés y produisent de la confusion. Il est donc essentiel, lorsque l'architecte ne peut faire entrer, faute d'espace, aucun ornement réel de sculpture, d'en supposer de feints, & de reposer ainsi l'attention du spectateur par des divisions sa-

(1) Cet exemple de Raphaël a été imité par Mengs dans son plafond de la Villa-Albani; s'il a pris ce parti, ce n'a pas été par ignorance de la perspective, mais par un raisonnement que quelques-uns ont approuvé, que d'autres ont blâmé fortement. Voici comment s'exprime, à ce sujet, M. le chevalier Azara, auteur de la vie de Mengs, & qui ayant été lié intimement avec lui, a appris de sa bouche les motifs de ses opérations. « Il fit, dit il, *ce plafond* comme » si c'eût été un tableau attaché au plancher, parce qu'il » avoit reconnu l'erreur qu'il y a d'exécuter ces sortes » d'ouvrages avec le point de vue de bas en haut, ainsi » que c'est l'usage des modernes, à cause qu'il n'est pas » possible d'éviter de cette manière les raccourcis désagréables qui nuisent nécessairement à la beauté des formes. » Cependant, pour ne point heurter absolument de front » la méthode reçue de nos jours, il fit deux tableaux collatéraux, sur chacun desquels il n'y a qu'une seule figure, » représentée en raccourci, dans le goût des artistes mo» dernes ». (*Note du Rédacteur.*)

(2) Dufresnoy.

(1) Bains de Titus, de Livie, &c. par M. Ponce, graveur.

Digitized by Google

ges, ingénieuses, & toujours analogues aux sujets. Nous pourrions citer une infinité d'exemples de travaux de ce genre : mais nous nous bornerons à celui que nous offre l'intérieur de la chapelle des enfants trouvés de Paris. Tout ce qui dépend du dessin, de l'ouvrage & de l'exécution décèle le goût & l'imagination des artistes, *Natoire* & *Brunetti* père & fils, qui se sont accordés pour ce grand ouvrage. Heureux si préférant la peinture à fresque, ils n'eussent pas exécuté à l'huile cet ensemble ingénieux, que nous avons vu faire & que nous voyons s'éteindre & périr.

L'abbé Laugier remarque avec raison dans ses observations, que j'ai citées plus haut, que les trop grands blancs de l'architecture nuisent à l'effet d'un *plafond*. Les dorures, les marbres de couleur, les bronzes, les meubles les plus riches s'accordent merveilleusement avec ces peintures. Cependant nous ferons ici une observation essentielle, c'est que les objets trop bruns dans la pièce qui porte le *plafond* peint, feconderoient quelquefois encore moins que les blancs, les effets de la peinture. C'est ce qui me reste à examiner sur les moyens de seconder les vues d'un architecte qui sent le prix & tous les charmes de notre art.

La lumière du jour ne peut souvent frapper la voute que par les rayons réfléchis de celle qui entre par les croisées placées au-dessous du *plafond*. Ainsi la réflexion qui partira des murs de la pièce, sera infiniment sourde si les objets qui la décorent sont de couleur brune : c'est donc un inconvénient à éviter. S'ils sont trop blancs ils occupent l'œil, le fatiguent & lui ôtent la jouissance du *plafond*. Si ces murs sont couverts d'étoffes de laine, comme des tapisseries, elles absorberont une grand partie de la lumière ou n'en réfléchiront plus. Ainsi l'emploi des dorures, des marbres & des stucs légèrement colorés pour les murs, & pour le plancher des marbres blancs, ou un pavé en mosaïque de couleur claire, feront les décorations les plus propres à éclairer les *plafonds*. Noublions pas de prévenir que la corniche de l'ordre n'aura pas trop de saillie; car autrement le *plafond* ne devant recevoir qu'une lumière de reflexion venant du bas, une large corniche y produiroit une grande ombre.

Un constructeur prévoyant dispose de tout pour servir l'art qu'il chérit. Il ne compte pas seulement sur les *reflexions* lumineuses qu'il tire de l'intérieur; il dispose encore ses ouvertures de manière que le tableau qui orne la voute puisse être éclairé par des lumières que les terrasses ou les murs voisins de son bâtiment peuvent réfléchir dans la pièce. Ces moyens sont les plus puissans que l'art de bâtir puisse ménager à l'art de peindre. Car quoique les *reflexions* dont je parle soient plus éloignées de l'ouvrage que celles qui parent des murs & du pavé de la pièce, elles lui donnent souvent une clarté bien plus grande, à raison de l'étendue & de la blancheur de son principe & à raison de l'éclat & de l'abondance des rayons de lumière directe qui sont reçus de toute part.

Le Peintre de son côté connoîtra bien tous les objets qui doivent *refléchir* la lumière sur son ouvrage, & placera sous les rayons les plus vifs, les parties de sa composition où il veut répandre le plus de jour & le plus d'intérêt.

Nous n'avons jusqu'ici parlé que des *plafonds* éclairés par le jour; mais on connoît tout ce que la lumière fait & peut produire d'éclat à un tableau en *plafond*, lorsque sur la corniche on a l'adresse de cacher des lumières artificielles qui éclairent l'ouvrage par les rayons nombreux d'une clarté directe. Nous avons vu l'effet le plus heureux de cet artifice ingénieux dans un sallon de bal, élevé par M. Louis dans une fête donnée en 1770, par l'Ambassadeur d'Espagne, à l'occasion du mariage du Roi.

Cet essai avoit trop bien réussi pour ne pas en user au *plafond* de la salle de spectacle de Bordeaux, avec cette attention, que les fumées des lampes qui éclairent le *plafond* fussent renvoyées au dehors & ne peuvent le noircir.

Le noir est un inconvénient qu'il faut sur toute chose bien éviter. Et malgré tous les éloges que nous prodiguons aux peintures des *plafonds*, nous avouons que nous ne pourrions soutenir la puissance de leurs charmes, si on les supposoit bruns, soit que le peintre les ait exécutés de ce coloris, soit que la nature des couleurs qu'il a employées y ait contribué, soit enfin que le temps & le défaut de précaution ayent produit cet effet. Autant l'œuil est satisfait d'un tableau clair & lumineux placé au dessus de lui, autant il se plaît à en considérer les détails; & autant il est repoussé par une peinture qu'en vain on appellera vigoureuse, dans laquelle il ne peut rien lire & qui lui présente des objets menaçants. Au lieu de percer la voute, ils semblent prêts à tomber à terre. Dans ce cas l'effet est manqué. Alors si l'ouvrage est d'un artiste habile, je desire que détaché d'une voute qu'il surcharge avec déplaisance, il puisse être placé verticalement, & que là mon œil ait la faculté d'en contempler aisément les beautés.

Le peintre chargé d'un *plafond*, doit renoncer au projet de faire venir en avant les objets des premiers plans, par des masses fières & très-vigoureuses: nous venons d'en exposer les désavantages. Si l'on général est trop blanc, le tableau sera sans mouvement; & fade, il ennuira l'œil du spectateur. Ainsi riche & gai de coloris, il faut que dans ses masses les plus brunes, on puisse lire aisément comme dans toutes les autres parties de l'ouvrage. La puissance des teintes, bien plus que la force

Digitized by Google

des masses ombrées, doit servir à faire distinguer la distance des plans.

Quant à la nature des couleurs préférables pour peindre les *plafonds*, nous pouvons assurer qu'il ne faut pas hésiter à choisir la fresque (1), si toutefois le fond permet l'emploi de cette peinture. Ce fond ne peut lui être convenable que lorsqu'il est susceptible de recevoir un enduit de chaux & sable: mais si l'ouvrage doit se peindre sur un fond de plâtre, de toile ou de bois, nous conseillerons l'usage de la peinture en détrempe, qui, faite avec tous les soins qu'elle exige, sera encore d'une grande durée; la vie d'aucun homme qui l'aura vu faire, ne la verra se détruire, si elle est à l'abri de la fumée & de l'eau, si les fonds sont solides, & si le peintre a été praticien dans le dégré *d'encollage* nécessaire à cette peinture.

Tout ce qui nous entoure, montre qu'on doit à jamais proscrire l'usage de la peinture à l'huile: si l'artiste a tendu à quelque vigueur, elle devient noire: & c'est comme nous l'avons dit, le premier & le plus grand des vices d'un *plafond*. Si les couleurs en sont trop claires, elles jaunissent & se tachent en raison du plus ou du moins d'huile que le peintre aura employé. C'est ainsi que le *plafond* d'Hercule à Versailles, par le Moyne, n'est plus digne de nos regards, & que la plupart des ouvrages de le Brun sont trop noirs & attristent les pièces où ils ne devroient répandre que des sujets d'agrément & d'admiration.

Citerai-je au contraire tous les exemples de la durée & de la fraîcheur constante de la fresque, dans les ouvrages de Tibaldi, des Zuccharo, d'Annibal Carrache, du Dominiquin, de P. de Cortonne, d'Andréa Sacchi, & d'une quantité de maîtres qui ont enrichi toutes les villes d'Italie; & dans ceux que nous avons en France, de Primatice, de Nicolo, de Mignard, de Romanelli, de la Fosse, &c? Parlerai-je de ces peintures à fresque dont les fragmens sont échappés à la barbarie & à la négligence des possesseurs, & qui datent du règne de François Ier; telles que celles qui se voyent encore dans le château de Beaure-gard dans le Blaisois, & à la chapelle de l'Abbatiale de Châalis?

Il ne nous reste plus de preuves à donner sur la préférence de la fresque dans les *plafonds*, preuves développées d'ailleurs dans l'article consacré à ce mot; mais nous avons à former les vœux les plus sincères, & les plus ardens pour l'honneur des architectes de notre école: c'est qu'ils ramenent le goût des *plafonds* dans les monumens confiés à leur génie; & pour l'honneur de notre art & des habiles gens qui le professent, c'est qu'ils aient à ne les exécuter qu'avec l'espèce de peinture que nous leur conseillons d'employer, & qui peut seule répondre à la confiance des constructeurs & des propriétaires, & éterniser les éloges qu'ils seront en droit d'attendre de leurs travaux.

(*Article de M.* ROBIN).

PLAIRE. (v. n.) Le plus noble objet des arts est d'instruire; mais ils ne peuvent pas toujours se proposer pour but l'instruction. Souvent même, leur maniere d'instruire est incertaine, obscure, énigmatique, ou du moins peu sensible pour un grand nombre d'esprit. Il y a même des arts à qui paroît entièrement refusée la faculté de donner des leçons. Telle est l'architecture; car quelle instruction peuvent nous donner des murs & des colonnes? Mais il est un autre objet dont les arts ne peuvent jamais s'écarter impunément: celui de *plaire*. L'artiste peut *plaire* sans instruire; mais s'il ne *plaît* pas, il n'instruira jamais.

Le moyen de *plaire* en attachant, en captivant les esprits, en leur imprimant un long souvenir, est de posséder les deux grandes parties de l'art, l'expression & la beauté. On *plaît* encore avec un talent moins sublime, quand on joint à une bonne couleur, à un beau pinceau, des dispositions, & des agencemens capables de flatter les yeux, & quand on fait suppléer l'agrément à la beauté. Ce n'est point là le mérite suprême de l'art, celui qui constitue l'artiste de génie; mais celui qui constitue le bon peintre.

Quand j'ai dit que pour *plaire*, le peintre devoit avoir un bonne couleur, un beau pinceau, je n'ai pas entendu dire qu'il fût obligé d'avoir la couleur du Titien, le pinceau du Correge: mais il faudroit qu'il possédât à un bien haut dégré quelque grande partie de l'art, s'il parvenoit à *plaire* avec un pinceau mal-adroit & peiné, avec une couleur sale, morne, désagréable à l'œil. Les vices du pinceau ne sont pas généralement remarqués; ils ne peuvent même être reconnus que de près; mais un vice choquant dans la couleur blesse tous les yeux. Le tableau est condamné avant d'être examiné, & il n'y a guère d'appel de ce premier arrêt. Le peintre aura rempli toutes les conditions de l'art, quand après avoir flaté les yeux, il touchera l'ame & satisfera la raison.

Quoique *plaire* soit le véritable moyen d'avoir des succès, on n'a vu que trop d'artistes qui pour chercher indistinctement à *plaire*, ont manqué les véritables succès qu'ils auroient dû se proposer, & se sont contentés d'obtenir des applaudissemens passagers & vains. Ils ont cru *plaire* en captant les suffrages du mauvais

(1) Voyez l'article *Fresque*.

Digitized by Google

goût; mais c'eſt ſeulement ſe faire des partiſans, & les ſuccès qu'ils procurent finiſſent avec eux. Celui qui recherche une gloire ſolide, tâchera de *plaire* au petit nombre des juges de bon goût, qui lui procureront tôt ou tard le ſuffrage du grand nombre. Il ſaura que la mode eſt inconſtante, & qu'être à la mode, ce n'eſt point *plaire* en effet, mais cauſer de l'engouement.

Le Pouſſin *plaiſoit* de ſon temps aux ſages juges de l'art; l'école françoiſe le regarde encore aujourd'hui comme le plus grand de ſes maîtres. Le Brun mérita de *plaire* aux bons juges contemporains de Louis XIV: la France s'honorera toujours de compter le Brun entre ſes plus illuſtres artiſtes. Antoine Coypel capta la bienveillance de ceux qui aimoient les graces grimacières, les manieres affectées; ce qu'il fit pour leur *plaire*, eſt ce qui nuit maintenant aux parties louables qu'il poſſédoit. Boucher n'avoit peut être reçu de la nature aucune des qualités qui conſtituent le grand peintre; mais elle lui avoit prodigué toutes celles qui font l'artiſte capable de *plaire*; il en abuſa, & préféra d'être un artiſte à la mode; on fut engoué de ſon talent, on ne lui rend pas même aujourd'hui la juſtice qu'il mérite.

Le pinceau, la couleur forment le métier de l'art de peindre, comme la verſification eſt le métier de la poéſie. Avant d'exercer un art, il faut en ſavoir le métier. Le poëte ne *plaira* point en choquant l'oreille par ſes vers; ni le peintre, en bleſſant l'œil par ſes tableaux. Quand le poëte & le peintre ſauront leur métier, ils ne leur reſtera plus qu'à obſerver la nature; c'eſt elle qui leur fournira les autres moyens de *plaire*, & qui leur donnera de grandes leçons ſur toutes les parties de l'art. (L)

PLAN (ſubſt. maſc.) Ce terme a dans les arts qui dépendent du deſſin, deux acceptions; l'une eſt relative à la diſtribution générale d'une compoſition, & l'autre aux formes particulieres des objets.

Sous le premier de ces rapports, le mot *plan* ſert à exprimer le réſultat perſpectif des divers points ſur leſquels tous les objets qui entrent dans une ſcène, ſont placés: ainſi on dit le *premier*, *le ſecond*, *le troiſieme*, *le quatrieme plan* d'un bas-relief, ou d'un tableau, pour déſigner le plus grand, ou le moindre degré d'enfoncement, ſur lequel s'arrête telle ou telle partie d'une compoſition.

Pour s'aſſurer rigoureuſement de ſes *plans*, un artiſte inſtruit deſſine géométralement les points où tous les objets qui compoſent ſon ouvrage doivent être placés. C'eſt relativement à cette opération, qu'on a dû emprunter le mot que nous traitons, de l'art de l'architecte pour ce qui regarde le *plan* d'un bâtiment ou d'un terrein: car faire le géométral dont j'ai parlé, c'eſt faire un *plan*. Mais revenons; ce *plan* géométral bien arrêté, on le met en perſpective, ſuivant les procédés de cette ſcience. Par-là, on obtient avec préciſion les places que chaque figure, chaque groupe, chaque meuble, chaque partie du fond, doivent occuper relativement aux diſtances qu'on a déterminé de laiſſer entre tous ces objets.

De l'avantage de bien connoître les *plans* d'une compoſition naiſſent; 1°. la juſteſſe des effets pour la perſpective aérienne; 2°. les hauteurs exactes à donner à chaque objet, ce qui eſt relatif à la perſpective linéale; ſans parler de la valeur que cette connoiſſance donne à l'exécution, qui doit auſſi ſe différencier ſuivant les *plans*.

L'art doit s'appuyer ſur des certitudes mathématiques pour produire des beautés ſolides, & parconſéquent durables; mais il doit cacher ſes procédés réguliers, s'il veut montrer de la grace & de l'aiſance, qui ſont ſurtout de l'eſſence de la peinture: pour appliquer ce principe aux *plans*, ce n'eſt pas aſſez de les fixer avec exactitude, il faut avoir conçu la diſpoſition de leurs points, de maniere qu'ils donnent de belles formes dans l'enſemble général, des contraſtes heureux (mais ſans affectation), par le plus ou le moins d'élévation qu'on donne aux terreins; mais il faut qu'ils ſoient raiſonnables, variés; tantôt évidens, tantôt cachés, mais toujours clairs.

Un génie facile & qui connoît les reſſources de l'art, arrête en même temps d'une maniere à peu près juſte les formes de ſa compoſition, & les *plans* ſur leſquels il a l'intention de l'aſſeoir.

Si l'art a ſes principes déterminés, ſes moyens auſſi ſont très-étendus. Toutes les figures géométriques, ſe peuvent employer dans les *plans* des compoſitions: la victoire d'Alexandre ſur Porus, de le Brun; l'Héliodore de Raphael; le martyre de Saint-André, du Dominiquin, ont une forme générale de *plans*, qui eſt pyramidale, de maniere que la pointe gagne le fond de la ſcène & les baſes ſont ſur les devants: quelquefois la pointe de l'angle, ſe trouve ſur le devant du tableau, comme dans le Paralytique guéri, par Jouvenet, & la Sainte Petronille, du Guerchin: dans la guériſon du Poſſédé, de Raphael, & le Veau d'or du Pouſſin, la compoſition eſt ſur des *plans* qui forment le cercle. Ils produiſent une diagonale qui traverſe la compoſition dans la deſcente de Croix de Daniel de Volterre, & dans le tableau du Bourdon, où Albine it monter les Veſtales ſur ſon char. Les *plans* ſont diſpoſés en croix dans la Réſur-

Digitized by Google

tection du Lazare de Jouvenet : lorſque les ſcènes ſont tumultueuſes, & dans les ſujets de mouvement, les *plans* doivent être entrecoupés & irréguliers : comme dans le Pyrrhus, la manne du Pouſſin, le Martyre de Saint-Gervais de le Sueur, &c.

Tous ces exemples prouvent; 1°. que les grands compoſiteurs ont ſenti la néceſſité d'adopter une forme ſpéciale dans la diſpoſition des *plans*; 2°. que le choix en eſt arbitraire pourvu qu'il concoure au caractere & à l'expreſſion du ſujet; ainſi d'un côté ces maîtres montrent que ce ſeroit un défaut, que de ſubordonner l'eſprit du ſujet à la recherche des *plans* perſpectifs; & de l'autre que de ne pas adopter des formes générales dans un *plan* bien réſolu, ce ſeroit ignorer la valeur des principes : ils ſe liſent dans la nature, ces principes; c'eſt dans ce modele immortel qu'ils doivent ſe choiſir; le ſublime de l'art n'eſt pas de les rejetter, mais de les plier à toutes les occaſions où il faut les employer, & de les faire marcher au gré de ſon imagination.

Des choix des *plans*, dépend celui des formes, dans les hauteurs diverſes des objets d'une compoſition : car comme les premiers *plans* donnent les plus grandes figures; les formes les plus hautes ſe trouveront placées ſur le point du *plan* qui leur ſera aſſigné ſur le devant du tableau.

La diminution des objets, en proportion de l'éloignement du *plan*, eſt un effet rigoureux de perſpective. Mais ſi l'on veut qu'un groupe du troiſieme *plan*, domine ſur ceux de devant, on éleve le troiſieme, ou même le quatrieme *plan*, comme ont fait le Sueur & Jouvenet; l'un dans ſa Réſurrection du Lazare, & dans ſon Magnificat, & l'autre dans le Saint-Paul qui fait brûler les livres à Athènes. Dans le premier des tableaux que nous citons, le groupe du Chriſt eſt ſur un terrein élevé, & l'emporte par ſa hauteur ſur les groupes des trois autres *plans* qui le précèdent. La Vierge du Magnificat, eſt ſur les marches du périſtile, ainſi que Saint-Paul dans le tableau de le Sueur; c'eſt par ce moyen ſimple, que ces figures, quoiqu'inférieures en grandeur, à raiſon de leurs *plans*, ſe trouvent cependant jouer dans la ſcène un rôle ſupérieur.

Le peintre peut, par un artifice contraire, faire paroître ſur une ligne très-baſſe, les figures les plus fortes de ſon ouvrage, je veux dire celles de devant, en les ſuppoſant ſur un *plan* ſurbaiſſé: c'eſt ainſi que Paul Véronèſe en a uſé dans cette belle allégorie placée dans la grande ſalle du Palais Ducal à Veniſe, & que Guerchin dans ſon tableau de Sainte Pétronille, & Champagne dans celui de Saint-Gervais & Saint-Protais, ont fait ſaillir le caractere de leurs ſujets : le premier, par l'inhumation de ſa principale figure, & celui-ci par l'exhumation de les figures capitales.

Nous avons dit que la certitude des *plans* déterminoit la valeur des tons dans la perſpective aérienne. C'eſt une grande raiſon pour que l'artiſte s'en aſſure méthodiquement même dans les ſujets tout-à-fait céleſtes ou aériens; autrement tout ſeroit confondu dans ſon ouvrage, & il n'y auroit nul rapport entre la gradation des effets de la lumière & des ombres, & celle qui doit réſulter de la juſteſſe des *plans* par les grandeurs linéales. On peut prendre des leçons sûres à l'égard des ſujets dont je parle, dans les plafonds de Zelotti & de Paul Véronèſe, au Palais Ducal à Veniſe; dans ceux de Pierre de Cortone & d'Andrea Sacchi, au Palais Barberini à Rome, & dans les coupoles, par leſquelles la Foſſe s'eſt immortaliſé à Paris, ſoit aux Invalides, ſoit à l'Aſſomption; mais c'eſt ſurtout dans la chûte des réprouvés, dans celle des Anges de Rubens, & dans tous les ſujets aériens ſortis de la palette de ce grand homme, qu'on doit aller puiſer les plus brillantes leçons ſur la maniere de mettre dans l'expreſſion des *plans*, toute l'harmonie & la juſteſſe qu'il eſt poſſible d'y réunir.

Quiconque ne connoît pas les dégrés qui ſéparent les *plans* de ſon ouvrage, ne peut produire des eſpaces exacts, par les enfoncemens divers que donnent les tons: & cette connoiſſance devient ſurtout importante dans les parties, où l'on ne voit pas les points ſur leſquels poſent les objets, comme dans les tableaux de demi-figures. Mais ſans qu'il ſoit néceſſaire de citer les ouvrages de cette nature, qui demandent une grande préciſion dans les réſultats des deux perſpectives; diſons qu'il y a des ſujets hiſtoriques, qui, par leur caractère tranquille, exigent que tous les points des *plans* s'apperçoivent, & d'autres tumultueux où les figures entaſſées ne doivent pas les laiſſer voir. Tels ſont les batailles, ou les hiſtoires dont l'action eſt raſſemblée en un ſeul groupe, comme la mort de Germanicus du Pouſſin : ce grand homme, me fournira auſſi un bel exemple, pour les *plans* à multiplier; c'eſt ſon tableau du Sacrement de Confirmation.

Je paſſe à la ſeconde ſignification du mot *plan*. Elle eſt relative au détail des formes & en exprime les différentes ſurfaces. Ainſi quand on dit que les *plans* d'une tête ſont bien ſentis, on fait entendre que tous les mouvemens des détails qui la compoſent ſont bien exprimés, & bien à leur place.

Le vif ſentiment des formes, n'empêche pas de rendre en même tems la fineſſe des paſſages, comme dans les têtes de Titien, de Vandick en peinture; & en ſculpture dans les têtes du groupe de Laocoon, dans plu-

Digitized by Google

ſieurs ouvrages de Michel-Ange, de Duquesnoi, de Puget, de Girardon, de Pigale & de beaucoup d'autres des ſculpteurs de notre école. Cependant quand on veut faire connoître la maniere d'un peintre & d'un ſtatuaire qui font ſentir fortement les diverſes ſu-faces des corps, ſans y mettre une très-grande liaiſon, comme on le voit dans les tableaux de Lanfranc, de Gennaro, de Reſtout, & dans la plûpart des ſculptures de Bernini, de le Moyne, &c. On dit ce tableau, cette figure ſont faits par *plans*. *Article de M. Robin.*

PLANCHE, (ſubſt. fem). On ne ſe ſert point de ce mot pour déſigner l'ais ſur lequel eſt fait un tableau peint ſur bois; on lui donne le nom de paneau.

Les graveurs en taille-douce, en manière noire, en manière pointillée, &c. nomment *planche* la feuille ou lame de cuivre rouge ſur laquelle ils gravent. Ils ſe ſervent même du mot *planche* pour déſigner le travail dont ils la couvrent. Ainſi un graveur, dit que ſa *planche* n'eſt qu'ébauchée ou qu'elle eſt fort avancée, pour exprimer que ſon travail n'en eſt encore qu'à l'ébauche ou qu'il approche du fini. Quand les graveurs diſent une belle *planche*, une bonne *planche*, ils n'entendent pas une lame d'un bel ou bon cuivre, telle qu'elle eſt ſortie des mains du chaudronier, mais une *planche* couverte d'un bon travail de gravure. Quand ils veulent déſigner la planche elle-même, conſidérée indépendamment de leur travail, ils diſent ordinairement un *cuivre*. Voilà un bon *cuivre*; je n'ai point encore le *cuivre* ſur lequel je dois graver ce tableau.

La *planche* des graveurs en bois eſt un ais plat de bois de poirier, de buis, ou de quelqu'autre bois dur & ſans nœuds, ſur lequel on grave avec divers inſtrumens (L).

PLASTIQUE, (ſubſt. fem). Ce mot eſt grec; les latins en ont fait uſage, & les nations modernes l'employent quelquefois, ſurtout en parlant de l'art antique. Il ſignifie l'art de modeler. Voyez les articles Modele & Modeler.

PLATRE (ſubſt. maſc.) Pierre qu'on employe au lieu de moilon, telle qu'elle ſort de la carrière; mais qu'on cuit, qu'on met en poudre & qu'on gâche avec de l'eau pour différents uſages de maçonnerie.

On ſe ſert du *plâtre* pour prendre des moules, ſoit ſur des objets naturels, & même ſur la nature vivante; ſoit ſur des ouvrages de l'art qu'on veut multiplier, tels que des ſtatues, des modèles.

Le moule fait, l'uſage le plus commun eſt d'y couler du *plâtre*, & alors on a une repréſentation fidele, une répétition parfaitement ſemblable de la ſtatue, du bas-relief, ſur leſquels on a pris le moule. Les plus petits détails y ſont exprimés, & il n'y a plus de différence que celle de la matière, moins ſolide & moins précieuſe.

Mais ſi l'objet moulé en *plâtre* a beaucoup moins de prix que l'original, il eſt bien plus favorable à l'étude lorſque l'original eſt en bronze, parce que les luiſans du bronze ne permettent pas de lire aiſement les formes.

On donne dans les ateliers le nom de *plâtres* aux ſtatues, aux bas-reliefs, aux parties moulées en *plâtre* d'après les reſtes les plus précieux de l'antiquité & les chefs-d'œuvre des ſtatuaires modernes. On dit, par exemple, que l'on a un beau *plâtre* de la Vénus de Médicis, de la tête du Laocoon, de celle de Niobé, &c.

C'eſt par le ſecours des *plâtres* multipliés, qu'on peut faire en France, en Angleterre, en Ruſſie, les mêmes études qui ont donné à Michel-Ange, à Raphaël, au Pouſſin, une ſi grande ſupériorité ſur les artiſtes qui ont été privés de l'étude de l'antique. Le marbre de l'Apollon du Belvedere, ceux de la Vénus de Médicis, de l'Hercule Farnèſe, du grouppe de Laocoon reſtent à Rome: mais les *plâtres* en ſont portés à Paris, à Londres, à S. Pétersbourg, & l'on peut, dans toutes ces villes, étudier ces chefs-d'œuvre plus commodément encore que dans la ville même qui en conſerve le dépôt. On peut conſulter à chaque inſtant ces belles productions de l'art des Grecs dans les ſalles des académies; chaque artiſte en poſſede des parties dans ſon atelier. Il peut, ſans quitter ſes foyers, étudier toutes les beautés de l'antique.

Que l'étude aſſidue des *plâtres* ait quelques inconvéniens, comme l'a établi M. Watelet, article Bosse, c'eſt ce qu'on ne peut nier, & c'eſt en même temps ce dont on ne peut tirer aucun réſultat contraire à cette étude. En effet, toute pratique, quelque parfaite qu'elle ſoit, a ſes inconvéniens particuliers qui ne ſont pas attachés à une pratique différente; mais celle-ci a de même des inconvéniens qui lui ſont propres. Ce qu'il faut examiner, c'eſt laquelle a les plus grands inconvéniens, laquelle a les plus grands avantages. Que préférerions-nous, ſi nous prenions intérêt aux ſuccès d'un jeune Artiſte, de lui voir ſuivre une méthode qui lui promettroit les ſuccès du Pouſſin avec ſes défauts, ou une méthode différente qui pourroit le garantir de ces défauts, mais ſans lui promettre la même perfection?

Sans

Sans doute l'étude assidue des *plâtres moulés* sur l'antique ne donnera pas, auſſi bien que le modèle vivant, le ſentiment de la chair, la connoiſſance des plis de la peau, celle de ces petits détails qui ſe multiplient avec l'âge & qui ſont des témoignages de l'infirmité humaine : mais elle fera connoître la véritable beauté des formes, leur plus parfaite pureté, leur grandeur la plus ſublime ; elle donnera la plus profonde ſcience des formes qui indiquent que l'homme vit, qu'il agit, qu'il ſe meut, & non de celles qui indiquent ſeulement qu'il doit ſe dégrader ou périr.

De beaux *plâtres* moulés ſur l'antique vous forceront d'étudier ſeulement les attitudes ſages, decentes & modérées que les plus beaux génies de la Grèce ont cru devoir donner à leurs modèles. Vous aurez beau les retourner, les conſidérer ſous tous les points de vue ; ce ſera toujours la même pureté, la même ſageſſe : il ne ſera pas au pouvoir d'un téméraire profeſſeur de les tourmenter, de les contourner pour les plier à ſes caprices, comme il y ſoumet le modèle vivant. Cette étude vous laiſſera donc dans une heureuſe ignorance ſur les attitudes recherchées ou forcées, ſur les graces minaudières, ſur les mouvemens violens & exagérés. Perſonne ne pourra pétrir & réformer votre *plâtre* antique comme les tailleurs, les cordonniers, les maîtres de danſe, les parens pétriſſent & déforment la nature humaine. Vous ne connoîtrez donc que les graces véritables, que la belle conformation ; celle que donne la nature qui croît & ſe développe ſans contrainte.

Les grands maîtres de la Grèce, nés dans un climat qui leur offroit les plus beaux modèles, & ſous des mœurs qui leur montroient journellement ces modèles nuds & dans des attitudes toujours variées & toujours belles, puiſqu'elles étoient celles de la nature, ont employé tout leur génie à repréſenter ces modèles qu'ils s'attachoient encore à dépouiller de leurs imperfections. Ayant toujours ſous les yeux des modèles différens, ils corrigeoient par les beautés de l'un les défectuoſités de l'autre, & ſont parvenus au beau de choix & d'union ; par la ſublimité de leur penſée, ils ſe ſont élevés juſqu'à l'idée d'une nature plus parfaite encore que celle de la nature la mieux choiſie, & ſont parvenus juſqu'au beau idéal : ils ont créé une beauté que l'art moderne ne connoîtroit pas ſans eux & qu'il s'efforce d'atteindre ſans oſer même eſpérer d'y parvenir. C'eſt par l'étude des *plâtres* que nous deviendrons les élèves de ces grands maîtres, & s'il exiſte un moyen de les égaler, c'eſt de commencer par fréquenter leurs écoles.

L'étude du *plâtre* eſt, dira-t-on, nuiſible à la beauté de la couleur. Cela peut être. On veut être à la fois grand deſſinateur, grand peintre d'expreſſion, grand compoſiteur, grand coloriſte, grand machiniſte. On veut être tout, on cherche à la fois la perfection de toutes les parties, & on ne produit qu'un tout médiocre, ou du moins que des ouvrages agréables, & dont la plus grande perfection eſt de n'avoir pas d'imperfections choquantes, mais dont le plus grand défaut eſt de n'avoir pas de beautés ſupérieures. Tel eſt généralement le caractère moderne. On ſait bien que la malignité des contemporains cherchera toujours la partie foible d'un habile Artiſte pour le déprimer. Mais celui qui veut atteindre au grand, doit d'abord ſe rendre aſſez grand lui-même pour mépriſer les traits de l'envie, de l'ignorance & de la malignité. Placé au-deſſus de ſon ſiècle, ſupérieur aux jugemens de ceux qui vivent, il doit conſacrer ſes chefs-d'œuvre à ceux qui naîtront.

Enfin, par le moyen des *plâtres*, nous pouvons, dès nos premiers pas dans l'art, mettre ſous nos yeux l'expérience de tous les ſiècles & les chefs-d'œuvre qui les ont illuſtrés.

Cependant en louant l'étude des *plâtres* moulés ſur l'antique, nous ne prétendons pas donner l'excluſion à celle de la nature : ce ſeroit faire perdre à l'art un trop grand nombre de ſes avantages. Mais c'eſt en conſultant aſſiduement l'antique, que l'art pourra corriger & aggrandir la nature.

L'étude des *plâtres* moulés ſur de belles ſtatues ou ſur la nature elle-même, eſt d'une utilité preſqu'indiſpenſable aux commençans. Sans elle, ils ne parviendront peut-être jamais à la préciſion. La nature vivante eſt trop mobile pour qu'un élève qui n'a point encore d'habitude, qui n'a point encore une multiplicité de formes gravées dans la mémoire, puiſſe l'imiter avec exactitude. Pendant qu'il baiſſe les yeux, le modèle reſpire, & quand il les relève, il ne retrouve plus la même forme qu'il avoit commencée. Le même muſcle offrira peut-être dans ſa copie incertaine des mouvemens contradictoires. Mais le *plâtre* reſte immobile ſous les yeux de l'élève ; le mouvement, les formes ne changent pas ; il peut retrouver ſon modèle toujours le même, & par conſéquent ſe corriger.

Les *plâtres* moulés ſur l'antique ſeront toujours utiles à l'Artiſte avancé. Ils l'avertiront des défauts du modèle vivant, ils lui montreront les formes dans leur plus grande pureté, la beauté dans ſa perfection ſuprême, le grand ſtyle de l'art dans ce qu'il a de plus ſublime. Et quel Artiſte croira qu'il eſt temps pour lui de négliger une étude qui fut toujours celle de Raphaël ? Quand croira-t-on ne pouvoir plus rien apprendre dans ce qui apprit toujours quelque choſe au Pouſſin ? La

Digitized by Google

grande réputation d'Annibal Carrache le fit appeller à Rome ; il étoit alors le premier peintre vivant de l'Italie : il ne se crut pas assez parfait, pour n'avoir pas besoin d'étudier l'antique (L).

PLIS, (subst. masc.) Ce mot s'employe dans les arts par rapport aux *plis* que forme la peau, & par rapport aux *plis* des draperies. La première de ces applications a été traitée dans le mot *peau* : il a été aussi question de la seconde dans les mots *draperies*, & *jet* des draperies.

Nous ne croyons cependant pas qu'on ait épuisé tout ce qu'il étoit nécessaire de dire sur cette matiere intéressante. C'est une des parties de l'art dans laquelle le goût & l'imagination se manifestent de la manière la plus sensible. A chaque *pli*, le peintre montre la justesse de son jugement, & la sagacité de son esprit, comme un écrivain les fait voir par les pensées fines, & les expressions exactes qui découlent de sa plume.

Tous les principes qu'on peut acquérir sur l'art de draper sont généraux, & ne peuvent déterminer la précision avec laquelle il convient d'accompagner, de couvrir, ou de laisser voir les mouvemens innombrables du corps de l'homme par la disposition des *plis* de ses vêtemens. Le goût seul de l'Artiste les fait servir au caractere & aux mouvements de la figure. Bien plus, il les fait contribuer à l'expression générale d'une scène pittoresque, par leur choix, & par les effets de clair-obscur dont il les rend susceptibles.

Le génie particulier de l'Artiste se reconnoît dans la manière dont il choisit & dispose les *plis* de ses figures ; mais sans parler de ce caractère spécial de tous les talens divers, nous nous attacherons à parcourir en général les principales opinions adoptées sur le choix des étoffes & sur les *plis* qui les caractérisent.

La sculpture antique se distingue par de petits *plis* fort multipliés, souvent fort rapprochés, & toujours tendans à tomber en bas par leur propre poids. Les peintures antiques ont le même caractère de *plis*. Ce goût de draper a été imité depuis la renaissance des arts, & l'on remarque particulièrement cette imitation dans les ouvrages du célèbre Poussin, & dans quelques uns de Michel Corneille & de le Sueur.

Nous voyons ensuite que les sculpteurs & les peintres modernes de la plus grande célébrité ont habillé leurs figures d'étoffes qui par leur consistance produisent des *plis* larges & soutenus. Mais ils n'adoptoient pas ces sortes de draperies d'une manière exclusive. Les tuniques qui touchoient les membres ne donnoient que des *plis* fins & légers : c'étoient des linges ou d'autres vêtemens d'une finesse qui alloit quelquefois jusqu'à la transparence. Ils réservoient les étoffes dont les *plis* sont plus grands pour les manteaux qui se jettent librement sur le corps. C'est par cette méthode qu'ils ont donné du jeu, de beaux effets, & une agréable variété à leurs ouvrages.

Nous exceptons le terrible Michel-Ange, qui n'a pas adopté le système de ses contemporains dans l'usage des draperies à larges *plis*. C'est dans les statues de l'Algardi, de le Gros, de Pujet, de le Pautre ; dans les tableaux de Raphael, de Louis Carrache, du Dominiquin, de Baroche, de le Brun, de Jouvenet, & d'une infinité d'autres maîtres de ces écoles anciennes ou de celles qui existent à présent, que cette pratique a été constamment suivie.

D'autres Artistes sont reconnoissables par les *plis* cassés de leurs draperies. Ils semblent n'avoir jamais connu que des étoffes d'un tissu dur & sec. Albert Durer montre l'excès de cette maniere dans ses tableaux & ses estampes. Elle a son charme par la fermeté de la touche & la vivacité des bruns & des clairs pétillans qu'elle favorise. Elle a été suivie par des sculpteurs du siècle d'Albert, & par les Zuccharo, Devos, les Sadelers & beaucoup d'autres Artistes de Flandre & d'Allemagne.

Pierre de Cortone à introduit un système qui lui étoit particulier. Ses élèves & quelques sculpteurs de son tems l'ont adopté. Les *plis* de leurs étoffes sont si liants & tellement *sinueux*, que, malgré la souplesse avec laquelle ils se prêtent aux mouvemens les plus gracieux, aux agencemens les plus flexibles, ils n'en répugnent pas moins ; comme toutes les manières affectées qui ne se ressentent pas des fines variétés que montre la nature.

Telles sont les grandes divisions des goûts connus dans l'ordre & l'exécution des *plis*. C'est par ces caractères principaux que les peintres d'histoire & les sculpteurs, qui ont toujours marché d'égal avec eux, ont écrit leur différents systèmes dans cette partie essentielle de l'art.

Les peintres de portraits qui doivent être des copistes plus serviles des objets qui entrent dans leurs tableaux, ont toujours fait aussi les portraits des étoffes de leur tems. Ils en varient les *plis* suivant la nature du tissu qui les forme. Aussi ne distingue-t-on guères les artistes de ce genre par la manière de leurs *plis* : si l'on n'en excepte cependant Rigaud, qui affectoit l'abondant emploi des moëres & des velours. Par là, il ne pouvoit présenter que des *plis* de même caractère.

Digitized by Google

Mais revenons aux différentes sortes de *plis* adoptés par les artistes du grand genre. Pénétrons, analysons les raisons de leur choix, & par-là, nous découvrirons à ceux qui étudient l'art pour le cultiver ou le connoître, la source des beautés innombrables que ces maîtres ont produites.

Malgré tout ce qui se pourroit dire contre la manière de draper qui se remarque dans les ouvrages des artistes grecs, ils nous semble que ces maîtres de l'art ont aussi atteint le sublime dans cette partie, surtout si on s'accorde avec nous sur les motifs de choix dans les *plis*, & si on veut les juger sans partialité sur l'effet toujours victorieux de leurs admirables productions.

Sans parler de cette finesse d'esprit, & de ce goût rare & exquis qui influoit sur tout ce qui sortoit de la main des Grecs; le choix des étoffes légères, telles que seroit la serge la plus fine qui se puisse imaginer, a dû les conduire à atteindre cette éternelle supériorité. D'abord, il est résulté de ce choix, la nécessité de laisser appercevoir le nud; en second lieu, les petits *plis* de ces draperies sont partout en opposition avec la largeur & la solidité des parties du corps; d'où vient cette grandeur imprimé sur leurs figures drapées, comme sur tous leurs ouvrages. Mais allons plus loin, & disons que ces étoffes flexibles étant disposées naturellement à tomber, & leurs *plis* remplissant les intervalles que les membres laissent entre eux, il s'ensuit une grande largeur de masses, tant parce que ces *plis* remplissent les espaces vuides, que parce que les grandes parties du corps n'en étant pas couvertes, reçoivent sans obstacle tous les effets de la lumière & des ombres. De ces *plis* disposés à tendre vers le bas, il naît un contraste frappant avec les membres qui, par leurs mouvemens, forment de la perpendiculaire.

Les artistes de l'antiquité sentoient toute la valeur du corps de l'homme, & son impression sublime dans les ouvrages de l'art. Ils lui sacrifioient tout : paysage, architecture, accessoires de tous genres; souvent même les animaux. Faudroit-il donc s'étonner si pour lui donner toute sa grandeur, si pour rendre ses mouvemens forts & sensibles, ils ont adopté exclusivement les *plis* les plus déliés. Tout ce qu'iis ont produit concourt à établir la vérité des principes que je présente de leur doctrine. Il est vrai cependant que les ouvrages médiocres de l'antiquité laissent voir des *plis* longitudinaux, roides, durs & fortement accollés; mais c'est sur la Cléopâtre (1), la Flore, le tableau appellé les nôces Abdobrandines, & plusieurs autres chef-d'œuvres, qu'il faut les juger & fixer ses opinions sur nos preuves.

Le système des maîtres qui ont paru depuis la renaissance des arts est séduisant; il porte sur les vues de la nature qui indique l'emploi de plusieurs sortes d'étoffes, & il flatte le goût des peintres & de leurs appréciateurs par la diversité des *plis* larges & des *plis* fins & delicats. Mais aussi, convenons-en, plus les étoffes sont fermes ou grosses, plus leurs *plis* sont larges, & alors moins les corps qu'ils environnent découvrent de parties, & moins celles qu'ils laissent appercevoir paroissent grandes. Pour en donner une preuve très-sensible sur la nature même, qu'on regarde le plus grand homme enveloppé d'un large manteau de drap, à peine voit-on l'être que la draperie recouvre. On le devine seulement au mouvement de sa tête & de ses pieds. Au lieu que sous des *plis* délicats, le Poussin, religieux imitateur de l'antique, laisse se dessiner le corps d'une femme que son habit recouvre en entier. Voyez le sacrement de mariage.

Mais sans nous écarter du point où nous sommes, nous avouons que dans les maîtres qui ont employé les *plis* des diverses étoffes, ils y a des esprits excellens qui, en ménageant tout, ont usé d'une sage proportion entre les *plis* les moins délicats & les membres de leurs figures. Par cet art précieux, si le corps de l'homme n'a pas toute la grandeur que lui laissent les vêtemens de l'antique, au moins, bien loin d'être éclipsé, il conserve encore une grande valeur. On sent ici que je veux parler de Raphaël & des autres grands peintres de l'école Romaine & de l'école Françoise.

Quant à Michel-Ange, il a senti les principes de l'antique, il les a suivis; mais en se servant d'étoffes, dont les *plis* sont lourds & gros comme seroient des vêtemens de peaux ou du gros linge, il n'y a mis que peu de finesse & de légéreté. Ajoutons que ce grand homme n'a pas connu la grace, & que ses agencemens, tout vrais qu'ils sont, ne sont imprégnés d'aucun sentiment délicat.

Pour passer au dernier des systêmes que nous avons proposés, celui d'Albert Durer & de ses imitateurs, les *plis cassés* qu'ils ont adoptés n'ont pu leur être suggérés qu'à la vue de certains *camelots*, qu'on appeloit *chamelots* dans le treizième siècle (1), ou d'autres étoffes d'un tissu dur & peu flexible. Ils en ont sçu tirer un *parti de goût*; mais Albert lui-même,

(1) On ne croit plus que cette statue représentant une femme couchée, soit une Cléopâtre; on a reconnu que ce que l'on avoit pris pour un aspic est un bracelet; mais il falloit désigner ici cette figure par le nom sous lequel elle est généralement connue. [*Note du Rédacteur.*]

(1) *Il venoit*, dit Joinville, en parlant de St. Louis, *au jardin de Paris, une cote de chamelot vêtu*.....

Digitized by Google

malgré tout le génie qu'il montre dans ſes ajuſtemens, n'a jamais produit ni le gracieux, ni l'intérêt que les peintres François & Italiens dont j'ai parlé, déceloient partout. Et il étoit encore plus éloigné de cette fierté, de cette ſoupleſſe, & de cette grandeur que les Grecs & les meilleurs artiſtes Romains, par le choix & par l'ordre de leurs *plis*, ont ſi magnifiquement développées.

Dans l'enſemble que nous venons de former ſur les *plis* qui ſont le ſujet de cet article, on trouve tous les détails de cette partie de l'art. Cependant nous ne garderons pas le ſilence ſur quelques préceptes. Ils doivent ſpécialement ſe trouver dans cet ouvrage.

On recommande eſſentiellement dans les écoles de peinture la forme des *yeux des plis*, & ce n'eſt pas ſans raiſon : ce ſont eux qui caractériſent les étoffes. Dans celles qui ſont groſſes & molles, les *yeux des plis* ſont ronds, & ils ſont aigus & *caſſés* dans celles qui ſont ſèches ou fermes, ſoit que ces étoffes ſoient fines comme le taffetas ou épaiſſes comme le velours & le camelot.

Les angles aigus ou obtus doivent être préférés aux angles droits, dans la diſpoſit on des *plis* comme dans celle des membres. Les formes abſolument régulières déplaiſent dans toutes les productions pittoreſques. Il faut partout de la balance ſans ſymmétrie : & quoique nous banniſſions une certaine égalité geométrique, on veut, & particulièrement dans les *plis*, de la *liaiſon* & de l'*ordre*. La *liaiſon* eſt indiſpenſable ; car c'eſt par elle qu'on juge que les vêtemens tiennent à la même perſonne. Si une partie nue interrompoit ſèchement les *plis*, de manière qu'on ne pût lier leurs principes & leurs fins, ce ſeroit pécher contre l'*ordre* qu'il faut tenir entre eux.

La variété des *plis* doit ſe trouver dans la douce inégalité de leur groſſeur, de leur ſituation & de leurs formes. J'ai dit *douce* ; car ſi les différences ſont dures & tranchantes, il n'y a plus d'*ordre*. Or l'*ordre* ſe trouve même dans l'*aiſance* & *la liberté* avec leſquelles les *plis* doivent être diſpoſés.

Nous terminons cet article par un précepte qui peut être eût été mieux placé dans le mot *extrémités* ; c'eſt que les *plis* des draperies ne doivent preſque jamais les dérober aux yeux, & qu'ils doivent laiſſer voir les principales articulations du corps.

Præcipuè extremis tectò internodia membris
Abdita ſint : ſed femina pedum veſtigia nunquam.
Dufreſnoy, de arte graph.

(*Article de M.* ROBIN.)

PLUME (ſubſt. fem.) *Deſſin à la plume.* Cette maniere de deſſiner a été ſouvent pratiquée par les anciens peintres. Traitée avec facilité, elle n'eſt guère moins expéditive que celle de deſſiner au crayon, & elle eſt ſuſceptible de beaucoup d'eſprit & de goût. On a un grand nombre d'études à la *plume*, faites par le Titien. Pluſieurs maîtres, après avoir fini leur deſſin d'une *plume* libre & badine, en aſſuroient l'effet en l'accompagnant d'un léger lavis. Les uns ont manié la *plume* avec une ſorte de libertinage pittoreſque ; les autres l'ont aſſujettie à une marche régulière, lui faiſant ſuivre le ſens des chairs, celui des draperies & la fuite perſpective. Un deſſin à la *plume*, lorſqu'elle eſt maniée par un artiſte qui a l'uſage de cet inſtrument, peut l'emporter ſur les charmes de la meilleure eau-forte, parce que le deſſinateur ne voit pas auſſi parfaitement l'effet de ſon travail ſur le vernis dont le cuivre eſt couvert, que ſur le papier. D'ailleurs la gravure à la pointe eſt toujours ſoumiſe aux haſards de l'eau-forte, qui doit lui donner la profondeur convenable, au lieu que le deſſinateur à la *plume* n'eſt ſoumis à aucun haſard : l'effet qu'il a dans l'eſprit, il peut le porter ſur le papier ; il peut donner aux maſſes l'effet qu'il lui plaît, frapper ſes touches à ſon gré, porter la vigueur au ton qu'il juge néceſſaire, ſans craindre, ainſi que dans la gravure, la néceſſité de recourir à un inſtrument moins flexible, tel que le burin. Il faut ajouter que la pointe ne peut jamais avoir ſur le cuivre un jeu auſſi facile, que la *plume* ſur le papier.

Quelques peintres ont deſſiné d'une *plume* fine & légère : d'autres ſe ſont ſervis d'une groſſe *plume* conduite avec feu, &, en apparence, ſans aucun art, prodiguant l'encre par taches, l'étendant même quelquefois avec le doigt, & ils ont produit, dans cette maniere brutale, des ouvrages juſtement admirés des connoiſſeurs.

Des italiens récens ont eu la patience de faire à la *plume* des deſſins qui imitent d'une manière trompeuſe le burin le plus pur. On ne peut voir ces ouvrages ſans éprouver l'étonnement & la ſorte d'admiration que cauſe une grande difficulté vaincue. Mais pourquoi ſe propoſer une difficulté qu'il eſt inutile de vaincre ? Ce n'eſt point là le genre de la *plume*. Laiſſons lui l'eſprit & la liberté dont elle eſt capable, & ne la ſoumettons pas à une régularité ſervile dont elle eſt indignée. Elle eſt flexible, légère, badine, pittoreſque ; ne lui raviſſons pas ſes avantages.

La *plume* eſt aujourd'hui généralement abandonnée par les peintres, & l'on peut ſe plaindre de leur mépris pour un inſtrument qui, dirigé par des doigts habiles, produiroit des ouvrages pleins de charmes. Ils ne l'employent plus guère

Digitized by Google

qu'à faire le trait de leurs deſſins au lavis : le lavis peint mieux que la *plume*, mais il ne deſſine pas avec tant d'eſprit, & rend moins bien le caractère des différens objets. A l'aide de la *plume* différemment maniée, on peut indiquer la molleſſe des chairs, le liſſé des étoffes ſoyeuſes, l'épaiſſeur velue des étoffes groſſières, la dureté des métaux, le brut des terraſſes, la rugoſité des écorces, la forme & la légéreté des feuilles, le calme brillant ou l'agitation des eaux : les couches plattes du lavis ne font rien de tout cela ; elles ne peuvent produire que des tons variés. (L)

P O

POÉSIE (ſubſt. fem). Ce mot vient du verbe grec ποιέω, *faire*. Le poëte eſt, par excellence, celui qui fait, qui produit, qui invente. Le peintre eſt poëte quand il crée ; il n'eſt que peintre, quand il copie, ou qu'il imite.

Homère fut poëte quand il repréſenta Jupiter ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ſes noirs ſourcils : il inventa, il vit, il peignit par la parole, la phyſionomie du Maître des Dieux. Phidias fut poëte, quand après avoir lu les vers d'Homère, il devint ſon rival & peut-être ſon vainqueur ; quand il ſe repréſenta la tête impoſante & majeſtueuſe du Dieu, telle qu'elle devoit être d'après les vers du poëte ; quand dans un recueillement qui ne peut appartenir qu'au génie, éloignant de ſon imagination toutes les idées qui ne conviennent qu'à la foibleſſe humaine, il parvint à voir le Dieu comme un modèle docile qu'il auroit poſé devant lui ; quand, dans la longue durée de ſon enthouſiaſme, il créa la tête du Jupiter Olympien, qui fit l'admiration de toute la Grèce.

L'artiſte eſt poëte quand il voit ſon ſujet tel qu'il a dû ſe paſſer ; quand il s'en repréſente les perſonnages avec une beauté dont ils manquèrent peut-être, avec une expreſſion peut-être plus vraie, plus vive, plus parfaite que celle qu'ils eurent en effet, parce qu'ils pouvoient manquer de phyſionomie, & que l'artiſte doit les voir avec celle qui leur étoient convenable. Il eſt poëte, quand, après avoir créé ce tableau vivant dans ſon imagination, il en conſerve aſſez long-temps, aſſez fortement l'empreinte, pour la porter également vive, également expreſſive, ſur la toile ou dans le marbre.

La poéſie de l'art conſiſte donc à voir ſon ſujet & à l'exprimer. L'expreſſion eſt donc ce qui caractériſe l'artiſte poëte. Qu'il invente de belles diſpoſitions de groupes, de maſſes & de figures ; qu'il ajoute même à ce mérite, celui de ces penſées ingénieuſes qu'on appelle poëtiques ; que ſon imagination ſui fourniſſe des allégories, des épiſodes non moins heureux que ceux des plus grands poëtes ; il n'eſt pas poëte lui même, s'il n'a pas exprimé ce qu'il a voulu peindre. On lui accordera le mérite d'avoir trouvé le ſujet d'un bon tableau ; & on le plaindra de l'avoir manqué. Le peintre qui trouve un ſujet, & qui ne peut l'exprimer, n'eſt pas plus poëte que l'homme qui a trouvé un ſujet de tragédie, & qui n'a pu faire la tragédie.

Pour exprimer un ſujet par les moyens de l'art, il faut repréſenter les perſonnages qui ont dû y concourir, avec la phyſionomie qu'ils devoient avoir ſuivant leur rang, leur caractère ; leur donner les véritables mouvemens des actions qu'ils ont dû faire ; repréſenter ſur leurs viſages & dans toutes leurs perſonnes l'affection dont ils devoient être pénétrés, fortifier cette expreſſion par le ſite, l'effet, & les acceſſoires ; écarter tout ce qui pourroit l'affoiblir : en admettant toutes ces conditions pour la *poeſie* de l'art, on reconnoîtra que bien peu d'artiſtes ont été poëtes.

Raphaël fut un poëte ſublime, quand, ayant donné à l'Archange Michel une figure vraiment angélique, il le repréſenta étouffant le démon ſans avoir beſoin de le toucher. Il fut un poëte noble & tranquille dans ſon école d'Athènes ; il fut un poëte impétueux dans le groupe inférieur de ſa transfiguration. Le Dominiquin fut poëte, quand il eut aſſez d'imagination pour voir, & aſſez de talent pour exprimer la communion de Saint-Jérôme mourant. Pouſſin fut poëte, quand il peignit la dernière horreur du déluge univerſel ; le Brun le fut, quand il repréſenta la belle douleur de la Magdeleine.

Des idées poëtiques ne ſuffiſent pas pour conſtituer le poëte en vers ni en peinture. Il ne ſuffit pas de trouver des idées, il faut les exprimer. Des peintres ont répandu des idées poëtiques, dans des tableaux qu'on ne daigne pas regarder, & des verſificateurs dans des vers qu'on ne s'aviſera jamais de lire. Manquer une belle idée, ce n'eſt pas la produire, c'eſt l'avorter.

C'eſt une belle idée poëtique, que celle de l'Arcadie du Pouſſin. Si le tableau eût été manqué, ce n'étoit plus de la *poeſie* ; ce n'étoit rien.

Le teſtament d'Eudamidas du même artiſte, eſt une belle ſcène de *poeſie* dramatique : mais l'invention de cette ſcène eſt de Plutarque. Le Pouſſin n'en eſt pas moins un grand poëte dans ſon tableau d'Eudamidas, quoiqu'il n'en ait point inventé le ſujet ; car il a ſu le voir & l'exprimer.

Si des idées poëtiques ſuffiſoient pour faire des artiſtes poëtes, il ne tiendroit qu'à tous

Digitized by Google

les artiſtes de l'être : ils trouveroient en abondance de ces idées dans les livres ; des gens d'eſprit pourroient leur en communiquer : mais ni les livres, ni les gens d'eſprit ne feront jamais qu'un artiſte ſoit poëte, ſi la nature lui a refuſé de l'être.

Pour reconnoître ſi un artiſte eſt poëte, n'examinez donc pas ſi l'invention de ſon ouvrage eſt poétique ; cette invention peut ne lui point appartenir. Mais s'il a bien exprimé ſon ſujet, alors il l'a fait, il l'a créé ; il eſt poëte.

Le Corrège, dans ſon tableau d'Io, a été un grand poëte, puiſqu'il a ſi bien exprimé ſon ſujet, que le Duc d'Orléans, arrière-neveu de Louis XIV, a cru, par un ſcrupule religieux, devoir détruire ce chef-d'œuvre. L'artiſte a joint à ce ſujet un acceſſoire poëtique, en exprimant, dans un coin du tableau, l'ardeur des deux amans, par la ſoif ardente d'un cerf qui ſe déſaltère dans une fontaine. Cette idée eſt ingénieuſe, on y reconnoît de la *poéſie* : mais que devenoit cette *poéſie* acceſſoire, ſi le ſujet principal avoit été médiocrement traité ?

Il faut donc faire une grande différence de la *poéſie* mythologique, ou allégorique, & de la *poéſie* pittoreſque. La peinture même hiſtorique peut emprunter des richeſſes à la *poéſie* mythologique : mais cette richeſſe perdra ſa valeur, ſi le fond du ſujet n'eſt pas exprimé ſuivant la *poéſie* de l'art. On ne conteſtera pas à Rubens la qualité de peintre poëte : il a fait un bien plus grand uſage de la *poéſie* mythologique que Raphaël, & cependant il eſt bien moins poëte.

Je lis & j'entends qu'on place quelquefois la *poéſie* dans la facilité de produire un grand nombre de figures, de les agencer, de les grouper, de les détacher, de les varier, de les faire contraſter, de diſtribuer ſur elles de belles maſſes d'ombre & de lumière ; & tout cela n'eſt pas plus ce qu'on doit appeller la *poéſie* pittoreſque, que l'art de ranger ſur le théâtre des acteurs parlans & muets pour faire ce qu'on appelle des tableaux ſur la ſcène, ne doit être appellé de la *poéſie* dramatique.

En général, à talens à peu près égaux, les peintres qu'on appelle grands machiniſtes me paroiſſent les moins poëtes de tous, parce que ce ſont ceux qui ont le moins cherché à exprimer convenablement leur ſujet. Cette expreſſion convenable ſe trouve bien plus chez les peintres qui ont traité leur ſujet avec le moindre nombre de figures poſſible, parce qu'ils ſe ſont plus attachés à les rendre belles, & à exprimer les affections dont elles doivent être animées.

Combien il étoit poëte, l'artiſte grec qui a créé l'Apollon du Vatican ! Comment un peintre, occupé à remplir de figures une grande machine, auroit-il le temps de penſer & de produire un morceau d'une ſi belle *poéſie* ?

La *poéſie* dont j'ai parlé juſqu'ici eſt celle que je crois pouvoir appeller d'expreſſion, parce qu'elle conſiſte à bien exprimer le ſujet. La peinture a auſſi ſa *poéſie* de ſtyle, qui conſiſte dans un emploi élegant & pur du langage de l'art. Ce langage eſt formé par la couleur & l'effet que l'on peut comparer aux ſons dans la *poéſie* écrite, & par la diſpoſition qui répond à l'arrangement des mots & des phraſes. L'artiſte qui poſſéderoit la *poéſie* d'expreſſion, & à qui manqueroit la *poéſie* de ſtyle de ſon art, ſeroit ſemblable à un poëte qui ſauroit mal ſa langue. L'un rebuteroit les lecteurs, l'autre auroit peine à fixer les ſpectateurs. (L.)

POINTE, (ſubſt. fem.) inſtrument dont on ſe ſert pour graver à l'eau-forte. Comme on emploie le mot *pinceau* pour exprimer la maniere du peintre, & qu'on dit par exemple que le Corrège avoit un beau pinceau, un pinceau moëlleux, pour faire entendre qu'il peignoit d'une belle manière & moëlleuſement ; on ſe ſert auſſi du mot *pointe* pour exprimer la manière d'un graveur à l'eau-forte : ainſi l'on dit que Callot avoit une *pointe* ferme & ſpirituelle ; la Belle, une pointe fine & badine ; Rembrandt & le Benedette, une *pointe* ſavante & pittoreſque. Pour exprimer le défaut d'un graveur à l'eau-forte dont la gravure n'a rien de moëlleux & ſemble égratignée, on dit qu'il a une *pointe* maigre. C'eſt de même à la *pointe* qu'on rapporte la timidité mal-adroite de la main qui la tient, & l'on dit qu'une planche eſt gravée d'une *pointe* timide.

L'emploi le plus ordinaire que l'on fait de la *pointe* en gravure, eſt ſur un vernis dont le cuivre eſt couvert : elle enlève alors le vernis, & ſillonne peu profondément le cuivre : mais on l'emploie quelquefois ſur le cuivre nud, & alors on la nomme *pointe-ſeche*. On la réſerve pour les travaux tendres, qui doivent avoir un ton doux & argentin. Elle doit, pour cet uſage, être bien tranchante (L).

POMPES FUNEBRES. Nous commencerons cet article par la deſcription d'une *pompe funébre*, qui ſe trouve dans le *Voyage du jeune Anacharſis*. M. l'Abbé Barthelemy a répandu les graces ſur ce tableau lugubre. Nous entrerons enſuite dans quelques détails néceſſaires aux artiſtes ; ce ſera un aride commentaire de cette élégante deſcription.

« En ſortant de la paleſtre, nous apprîmes » que Télaïre, femme de Pyrrhus, parent & » ami d'Apollodore, venoit d'être attaquée d'un » accident qui menaçoit ſa vie. On avoit vu » à ſa porte les branches de laurier & d'a-

Digitized by Google

» canthe, que, suivant l'usage, on suspend à » la maison d'un malade. Nous y courûmes » aussitôt. Les parens, empressés autour du lit, » adressoient des prières à Mercure, conducteur » des ames; & le malheureux Pyrrhus rece- » voit les derniers adieux de sa tendre épouse. » On parvint à l'arracher de ces lieux. Nous » voulûmes lui rappeller les leçons qu'il avoit » reçues à l'académie; leçons si belles quand » on est heureux; si importunes quand on est » dans le malheur. O philosophie, s'écria-t-il, » hier tu m'ordonnois d'aimer ma femme; au- » jourd'hui tu me défends de la pleurer. Mais » enfin, lui disoit-on, vos larmes ne la ren- » dront pas à la vie. Ah! répondit-il, c'est » ce qui les redouble encore ».

» Quand elle eut rendu les derniers soupirs, » toute la maison retentit de cris & de san- » glots. Le corps fut lavé, parfumé d'essences, » & revêtu d'une robe précieuse. On mit sur » sa tête, couverte d'un voile, une couronne » de fleurs; dans ses mains un gâteau de » farine & de miel pour appaiser Cer- » bere; & dans sa bouche une pièce d'ar- » gent d'une ou deux oboles qu'il faut payer » à Caron: & en cet état, elle fut exposée » pendant tout un jour dans le vestibule. A » la porte étoit un vase de cette eau lustrale » destinée à purifier ceux qui ont touché un » cadavre ».

» Cette exposition est nécessaire pour s'as- » surer que la personne est véritablement morte » & qu'elle n'est de mort naturelle. Elle dure » quelquefois jusqu'au troisieme jour.

« Le convoi fut indiqué. Il falloit s'y ren- » dre avant le lever du soleil; les loix dé- » fendent de choisir une autre heure: elles » n'ont pas voulu qu'une cérémonie si triste » dégénérât en un spectacle d'ostentation. Les » parens & les amis furent invités. Nous trou- » vâmes, auprès du cercueil, des femmes qui » poussoient de longs gémissemens. Quelques- » unes coupoient des boucles de leurs che- » veux, & les déposoient à côté de Télaire, » comme un gage de leur tendresse & de leur » douleur. On plaça le corps sur un chariot, » dans un cercueil de cyprès. Les hommes » marchoient avant, les femmes après; quel- » ques-uns la tête rasée, tous baissant les yeux, » vêtus de noir, & précédés d'un chœur de » musiciens qui faisoient entendre des chants » lugubres. Nous nous rendîmes à une mai- » son qu'avoit Pyrrhus auprès de Phalère: » c'est-là qu'étoient les tombeaux de ses pères.

» L'usage d'inhumer les corps fut autrefois » commun parmi les nations; celui de les » brûler prévalut dans la suite chez les Grecs: » aujourd'hui il paroît indifférent de rendre » à la terre ou de livrer aux flammes les res- » tes de nous-mêmes. On plaça le corps de » Télaire sur le bûcher; quand il fut con- » sumé, les plus proches parens en recueilli- » rent les cendres, & l'urne qui les renfer- » moit fut ensevelie dans la terre.

» Pendant la cérémonie, on fit des libra- » tions de vin. On jetta dans le feu quelques- » unes des robes de Télaire; on l'appelloit à » haute voix, & cet adieu éternel redoubloit » les larmes qui n'avoient cessé de couler de » tous les yeux.

» De-là nous fumes appelés au repas funè- » bre, où la conversation ne roula que sur » les vertus de Télaire. Le neuvième & le » trentième jour, ses parens, habillés de blanc » & couronnés de fleurs, se réunirent encore » pour rendre de nouveaux honneurs à ses » manes; & il fut réglé que, rassemblés tous » les ans le jour de sa naissance, ils s'occu- » peroient de sa perte comme si elle étoit en- » core récente. Cet engagement si beau se » perpétue souvent dans une famille, dans » une société d'amis, parmi les disciples d'un » philosophe. Les regrets qu'ils laissent écla- » ter dans ces circonstances, se renouvellent » dans la fête générale des morts qu'on célè- » bre au mois Anthestérion (1). Enfin j'ai vu » plus d'une fois des particuliers s'approcher » d'un tombeau, y déposer une partie de leurs » cheveux, & faire tout autour des libations » d'eau, de vin, de lait & de miel.

» Moins attentif à l'origine de ces rits, » qu'au sentiment qui les maintient, j'admi- » rois la sagesse des anciens législateurs, qui » impriment un caractère de sainteté à la fu- » pulture & aux cérémonies qui l'accompa- » gnent. Ils favorisèrent cette ancienne opi- » nion que l'ame, dépouillée du corps qui » lui sert d'enveloppe, est arrêtée sur les ri- » vages du Styx, tourmentée du desir de se » rendre à sa destination, apparoissant en songe » à ceux qui doivent s'intéresser à son sort, » jusqu'à ce qu'ils aient soustrait ses dépouil- » les mortelles aux regards du soleil & aux » injures de l'air.

» De-là cet empressement à lui procurer le » repos qu'elle desire, l'injonction faite au » voyageur de couvrir de terre un cadavre » qu'il trouve sur son chemin; cette vénéra- » tion profonde pour les tombeaux, & les loix » sévères contre ceux qui les violent.

» De-là encore l'usage pratiqué à l'égard » de ceux que les flots ont engloutis ou qui » meurent en pays étranger sans qu'on ait pu » recouvrer leurs corps. Leurs compagnons, » avant de partir, les appellent trois fois à » haute voix, &, à la faveur des sacrifices » & des libations, ils se flattent de ramener

(1) Mois qui répondoit à nos mois de Février & de Mars.

Digitized by Google

» leurs manes, auxquels on élève quelquefois » des cénotaphes, eſpèces de monumens funèbres, preſqu'auſſi révérés que les tombeaux.

» Parmi les citoyens qui ont joui pendant » leur vie d'une fortune aiſée, les uns, conformément à l'ancien uſage, n'ont au-deſſus » de leurs cendres qu'une petite colonne où » leur nom eſt inſcrit ; les autres, au mépris des loix qui condamnent le faſte & les » prétentions d'une douleur ſimulée, font preſſés ſous des édifices élégans & magnifiques, » ornés de ſtatues & embellis par les arts. » J'ai vu un ſimple affranchi dépenſer deux » talens pour le tombeau de ſa femme (1).

» Entre les routes dans leſquelles on s'égare par l'excès ou le défaut de ſentiment, » les loix ont tracé un ſentier dont il n'eſt » pas permis de s'écarter. Elles défendent d'élever aux premières magiſtratures le fils ingrat qui, à la mort des auteurs de ſes jours, » a négligé les devoirs de la nature & de la » religion ; elles ordonnent à ceux qui aſſiſtent au convoi de reſpecter la décence juſques dans leur déſeſpoir. Qu'ils ne jettent » point la terreur dans l'ame des ſpectateurs » par des cris perçans & des lamentations effrayantes ; que les femmes ſurtout ne ſe » déchirent pas le viſage, comme elles faiſoient autrefois. Qui croiroit qu'on ait jamais dû leur preſcrire de veiller à la conſervation de leur beauté ? » (*Voyage du jeune Anacharſis*, *ch.* 8).

On ſuſpendoit aux portes des perſonnes dangereuſement malades, des branches d'épines & de laurier. On ſuppoſoit aux premières la puiſſance de chaſſer les eſprits mal-faiſans : les dernières étoient conſacrées à Apollon, Dieu de la médecine, & on leur attribuoit la vertu de rendre ce Dieu favorable au malade.

Le parent le plus proche colloit ſes lèvres ſur celles du mourant pour recevoir ſon dernier ſoupir : la mère rendoit ce devoir à ſon fils, l'épouſe à ſon époux ; elle s'efforçoit d'aſpirer & de recevoir dans ſon ſein l'ame de celui qu'elle avoit chéri. La même perſonne lui fermoit les yeux auſſitôt qu'il avoit ceſſé de vivre.

On mettoit ſous la langue du mort une obole & quelquefois juſqu'à trois : on le lavoit, on le parfumoit, on le couronnoit des fleurs de la ſaiſon. Il y eut des temps où on le couvroit d'un manteau de pourpre, mais il paroît qu'un plus long uſage fut de le vêtir d'une robe blanche. Les filles ou les femmes faiſoient & tiſſoient de leurs mains ce dernier vêtement d'un père ou d'un vieil époux. Homère, dans l'Odyſſée nous repréſente Pénélope occupée à travailler le linceuil dans lequel devoit être enſeveli Laerte ſon père. Tout nous apprend que les anciens s'efforçoient plus que nous à s'armer de courage contre la mort : ils en rappelloient l'idée dans leurs feſtins, & les femmes elles-mêmes s'occupoient de cette idée dans leurs travaux. Cela ne prouve pas qu'ils la mépriſoient plus que nous ; on auroit plutôt lieu de préſumer qu'ils la craignoient davantage. Chez les Romains, les morts étoient vêtus de leurs habits ordinaires & des marques de leurs dignités.

On gardoit le mort quelquefois ſept jours entiers, quelquefois quatorze ; rarement moins de trois. Le dernier jour, il étoit publiquement expoſé ſous le veſtibule, les pieds tournés du côté de la porte pour témoigner ſa ſortie de la vie. Les riches étoient couchés ſur des eſpèces de lits de repos dont on peut voir la forme ſur pluſieurs monumens de l'antiquité : on nommoit ces lits *lectiques*. Les pauvres étoient étendus ſur de ſimples brancards. Souvent on plantoit à côté du lectique des branches de cyprès, arbre funèbre & ſymbole de la mort, parce qu'il ne renaît point après avoir été coupé. On plaçoit auſſi près de la porte un vaſe rempli d'eau luſtrale, apportée d'une maiſon que la mort n'avoit pas viſitée. Tous ceux qui venoient rendre au mort les derniers devoirs dans ſa maiſon avoient ſoin en ſortant de s'aſperger de cette eau, pour ſe laver de la ſouillure qu'ils avoient contractée en entrant dans une maiſon devenue impure par la préſence de la mort.

La famille, les amis ſe rangeoient autour du corps. Des chantres entonnoient des vers funèbres, qu'un muſicien accompagnoit du ſon d'une trompette qu'il tenoit inclinée vers la terre : aux convois des perſonnes expirées dans la fleur de l'âge, on ſe ſervoit de la flûte, au lieu de la trompette. Les femmes ſe livroient aux pleurs & aux lamentations. Homère repréſente Andromaque, Hécube, Hélène pleurant tour-à-tour Hector. Pour ajouter encore à la triſteſſe de la cérémonie on louoit des pleureuſes à gage, qui n'avoient d'autres métier que de vendre leurs larmes. Elles les recevoient, dit-on, dans de petits tabliers de cuir & les verſoient enſuite dans des urnes lachrymatoires qu'elles rempliſſoient quelquefois à moitié. Si cela eſt vrai, on peut bien croire qu'elles ne parvenoient pas ſans ſupercherie à fournir une ſi grande abondance de larmes.

On ne ſe contentoit pas de pleurer les morts : ceux des aſſiſtans qui leur vouloient témoigner plus particulièrement leur tendreſſe, s'arrachoient ou ſe coupoient des cheveux & leur en faiſoient hommage. On voit dans l'Idylle de

(1) Dix mille huit cens de nos livres.

de Bion sur la mort d'Adonis, les amours se couper les cheveux pour les poser sur le corps du berger amant de Vénus. Même long-temps après les funérailles, on se coupoit des cheveux pour les déposer sur le tombeau des morts qu'on révéroit.

En Grèce, ou du moins à Athenes, les convois funéraires se faisoient le matin avant le lever du soleil. Chez les Romains, ils se faisoient pendant la nuit, au moins dans le temps de la république. Ceux qui emportoient les morts étoient nommés à Rome *Vespilones*, du mot *vespera* qui signifie le soir, parce qu'ils n'exerçoient leurs fonctions que dans les ténèbres. On portoit à ces cérémonies des torches, des flambeaux, ce qui étoit nécessaire puisqu'elles se faisoient dans l'obscurité; nous continuons de porter des cierges aux enterremens, ce qui est souvent un faste inutile, puisque souvent ils se font en plein jour.

Les plus proches parens du mort portoient ordinairement le lectique sur lequel il étoit couché. Quelquefois les sœurs rendoient ces derniers honneurs à leurs frères; les fils, aux auteurs de leurs jours. Quand le mort étoit un homme considérable par l'éminence de ses dignités ou par les services qu'il avoit rendus à l'état, c'étoit les premiers hommes de l'état qui s'empressoient de lui rendre cet honneur. Les Sénateurs & les Vestales portèrent le lectique de Paul-Emile & celui de Sylla.

Le cortège étoit ordinairement nombreux. Souvent le malade sentant approcher le terme de sa vie, prioit lui-même les amis qui le visitoient d'assister à ses funérailles. Les cliens ne manquoient pas d'accorder ce dernier témoignage de respect à leurs patrons, les obligés à leur bienfaiteurs, les disciples aux maîtres, les soldats à leurs généraux. A Rome, tous les affranchis précédoient le convoi du maître qu'ils venoient de perdre & dont ils avoient reçu le bienfait de la liberté. Leurs têtes étoient couvertes de chapeaux, ou ceintes de bandelettes de laine blanche. Des hommes riches & fastueux accordoient par leur testament la liberté à un grand nombre d'esclaves, pour se donner le plaisir de prévoir que leur convoi seroit accompagné d'un grand nombre d'affranchis. Des danseurs & des bouffons ont fait quelquefois, chez les Romains, partie du cortège funèbre.

Les personnes qui assistoient au convoi d'un homme distingué par son rang ou par sa fortune portoient ordinairement des couronnes. Il y eut des temps où le deuil se portoit en blanc, & d'autres où il se portoit en noir. Nous voyons que la couleur blanche étoit consacrée au deuil dans deux temps bien éloignés l'un de l'autre : celui de Socrate, & celui de Plutarque.

Beaux-Arts. Tome II.

L'usage de brûler les morts étoit devenu commun chez les Grecs dès le temps d'Homère. Il ne fut jamais général chez les Romains; on sait même que plusieurs familles faisoient constamment brûler leurs morts, & que d'autres les faisoient inhumer. Mais il falloit toujours pour satisfaire la superstition, & procurer aux manes le repos dans le séjour des morts, jetter de la terre sur le corps ou sur ses cendres.

Quand le cortège étoit arrivé au lieu du bûcher ou de la sépulture, on appelloit à haute voix le mort par son nom. Ces appels s'adressoient à son ame; on les croyoit capables de l'arrêter, ou de la faire rentrer dans le corps qu'elle avoit animé, si elle n'en étoit pas entièrement sortie, ou si l'arrêt des destins lui permettoient de ne pas l'abandonner encore.

Chez les Romains, si le mort étoit un homme illustre, on le portoit d'abord à l'endroit de la place publique nommé *rostres* à cause des rostres ou éperons de navires dont il étoit orné. Là, le convoi s'arrêtoit; les assistans décorés de quelques magistratures supérieures prenoient place dans leurs chaises curules, & l'un des plus proches parens du mort, montoit à la tribune aux harangues, & prononçoit son oraison funèbre. Les ornemens des magistratures que le défunt avoit occupées, étoient portés devant lui; on voyoit sur des chars son image en cire & celles de tous ses ancêtres, vêtues des robes qui distinguoient les charges dont ils avoient été décorés. Les Grecs avoient aussi connu l'usage de prononcer l'éloge de ceux de leurs citoyens dont les actions & les services avoient mérité leur reconnoissance, & cette coutume de louer les morts excitoit les vivans à mériter des louanges. Périclès prononça l'oraison funèbre des Athéniens qui étoient morts pour leur patrie dans une guerre que lui-même avoit suscitée. On peut croire que Thucydide n'a fait qu'abréger ce discours dont il nous a conservé la substance : on se plaît à retrouver, dans son histoire, quelques traits de l'éloquence d'un homme qui sut conduire à son gré si long-temps le peuple le plus spirituel & le plus inconstant de la Grèce : mais on tombe à cet égard dans un doute affligeant, quand on pense à l'infidélité des anciens historiens pour les discours qu'ils rapportoient.

Les buchers étoient de forme quarrée, & le sens dont étoient placées les buches se contrarioit alternativement à chacun des lits qui le composoient. L'aspect désagréable de ces buches étoit dissimulé par des guirlandes de verdure & & de fleurs. Ils avoient souvent plusieurs étages. Ceux des Empereurs Romains en avoient trois ou quatre qui diminuoient par degrés en forme de pyramide Ils étoient in-

Digitized by Google

térieurement décorés d'ordres d'architecture, & avoient quelquefois l'apparence de palais solides. Au dernier étage du bucher étoit retenu un aigle par des liens subtils qui lui rendoient la liberté dès que les flammes commençoient à les gagner. Alors l'aigle prenoit son vol dans les airs, & le peuple superstitieux croyoit que c'étoit l'ame de l'Empereur qu'elle voyoit s'élancer vers le ciel & que son tyran devenoit un Dieu.

On jettoit sur le bucher des présens & quelques-unes des choses qui avoient été agréables au défunt. M. l'Abbé Barthélemy est fidèle peintre du costume, quand il suppose qu'on jetta sur le bucher de Thélaïre quelques-unes de ses robes. On brûloit avec les guerriers celles de leurs armes qui pouvoient être consumées : on immoloit des victimes qui devoient être avec lui dévorées par les flammes. Dans les temps héroïques, c'est-à-dire barbares, on croyoit honorer le mort en lui sacrifiant des victimes humaines. Achille fit brûler sur le bucher de Patrocle quatre chevaux, deux chiens, & douze jeunes prisonniers.

Dans tous les temps, on arrosoit le bucher de vin, & quelquefois de miel & de lait ; on y jettoit des parfums & des bois de senteur pour dissiper la mauvaise odeur qu'il auroit exhalée. Quand le corps étoit consumé, c'étoit encore avec du vin qu'on éteignoit la flamme. On recueilloit les os sur lesquels on faisoit des libations de vin & d'huile odorante. Cette triste fonction appartenoit au plus proche parent, au plus tendre ami. Il renfermoit ces restes chéris dans une urne. Homère suppose qu'Achille renferma les cendres de Patrocle dans une fiole d'or qu'il enveloppa d'une étoffe fine & précieuse. Il paroît certain que les anciens eurent des urnes cinéraires d'or & d'argent : on n'en trouve plus de matières si précieuses. Celles qu'on découvre sont de marbre, d'albâtre, de porphyre, &c. Nous n'en décrirons pas la forme ; les artistes ne négligeront pas de les étudier sur les monumens antiques.

Il est prouvé que, pour recueillir aisément les os & les cendres qu'ils vouloient conserver, les anciens ont fait quelquefois usage de toile d'amiante dont ils enveloppoient le corps avant de le mettre sur le bucher. Dans une urne qu'on a déterrée en 1702, dans une vigne voisine de Rome, on a trouvé une pièce de toile longue de six pieds & demi, & large à-peu-près de cinq. Elle contenoit des cendres & des os demi-brûlés. Ce monument, autant qu'on en a pu juger par les vices de l'art, étoit postérieur à Constantin.

Dans les temps héroïques, on déposoit en terre l'urne cinéraire, & l'on entassoit au-dessus quelques pierres, ou l'on formoit seulement un monticule de terre. On voit cependant que, dès le temps d'Homère, on élevoit quelquefois une colonne au-dessus de la sépulture. Dans des temps postérieurs, les tombeaux continrent souvent la figure de colonne ou de tour ; souvent aussi ce furent des monumens plus ou moins décorés, & dans lesquels l'architecture déploya quelquefois la plus grande magnificence. Nous renverrons encore, pour cet objet, les artistes aux monumens de l'antiquité.

Les cérémonies funèbres se terminoient par des jeux. Les jeux funéraires remontent à la plus haute antiquité. On attribue même à la commémoration de morts illustres l'institution des jeux olympiques, néméens & isthmiques. Dans les temps héroïques, ces jeux consistoient en des courses de chars & à pied, en des luttes, des pugilats, des défis à l'arc & au disque. Les Romains remplacèrent ces exercices par des spectacles de la plus grande somptuosité & par des combats de gladiateurs. Le sang de ces malheureux fut prodigué quelquefois aux funérailles de personnes privées & même de femmes. Ces horreurs rappelloient les temps de barbarie où l'on immoloit sur les buchers des victimes humaines.

Les cercueils dans lesquels on déposoit les urnes cinéraires, ou les sarcophages qui contenoient les corps entiers, étoient nommés par les Grecs des hypogées. Ils étoient spacieux, comme le témoigne, entre autres, l'histoire ou le conte de la matrone d'Ephèse, raconté par Pétrone. C'étoient même quelquefois des appartemens vastes & bien distribués.

On sait que les religions anciennes faisoient un devoir rigoureux d'accorder aux morts les honneurs de la sépulture. Un voyageur, qui rencontroit sur son chemin un corps mort, n'avoit pas toujours la commodité de lui creuser une fosse & de l'inhumer : mais il étoit du moins obligé de lui jetter, par trois fois, une poignée de terre.

Il est peu nécessaire aux artistes de savoir que les cérémonies funéraires se terminoient par un repas, usage qui subsiste encore dans plusieurs endroits de l'Europe (L).

PONDERATION, (hist. fem.) Léon-Baptiste-Alberti, qui a savamment écrit de la peinture, dit, en parlant de la *pondération* des corps, que pour bien représenter la situation des membres & leurs différentes actions, il faut considérer ce que la nature nous apprend elle-même. On remarquera d'abord que le milieu du corps est toujours soumis à la tête. Si quelqu'un se tourne & se soutient sur un pied, ce même pied se trouve directement sous la tête, comme s'il étoit la base de tout le corps. La tête est presque toujours tournée du même côté que le pied qui

Digitized by Google

ſa ſoutient, au moins dans les actions naturelles & qui n'exigent aucun effort.

Il a en même temps obſervé que la tête n'eſt preſque jamais tournée d'un côté, qu'il n'y ait en même temps une partie du corps qui faſſe le même mouvement, comme pour la ſoutenir, ou qui ne s'abandonne & ne ſe jette de l'autre côté pour faire équilibre. La tête, ajoute-t-il, ne ſe renverſe pour regarder en haut, qu'autant qu'il eſt néceſſaire pour voir le milieu du ciel, & elle ne ſe tourne jamais d'un côté ou de l'autre, qu'autant qu'il le faut pour toucher du menton l'os de l'épaule. Le plus grand effort que nous puiſſions faire en tournant la partie du corps ſupérieure à la ceinture, fait tout au plus qu'une épaule ſe montre en ligne droite ſur le nombril. Les mouvemens des jambes & des bras ſont un peu plus libres; cependant les mains, dans les actions ordinaires, ne s'élèvent guère plus haut que la tête; le poignet plus haut que l'épaule; le pied plus haut que le genou; & un pied ne s'éloigne guère de l'autre qu'à la diſtance de ſa longueur. Élève-t-on un bras? toutes les parties du même côté ſuivent le même mouvement, en ſorte que le talon qui eſt de ce côté s'élève de terre par l'action que fait ce bras. On a vu des peintres, dans l'intention de donner du mouvement à leurs figures, faire voir en même temps le dos & l'eſtomac, ce qui eſt impoſſible dans la nature & très-déſagréable dans ſes imitations.

Pour ne pas ſe tromper dans les mouvemens, & bien connoître ceux dont le corps eſt capable, il faut le conſidérer d'abord comme immobile, & dans quelqu'attitude qu'il ſoit, remarquer ſa ſituation, pour voir s'il eſt bien planté; dans ce cas, les parties de ſon corps ſont poſées dans un tel équilibre, qu'il peut ſe tenir ferme ſur ſes membres, ſans être contraint, & agir aiſément ſans ſortir des termes preſcrits à ſes forces & aux mouvemens qu'il eſt capable de faire.

Si un peintre veut repréſenter une figure droite, & dans la poſition de l'Hercule Farnèſe, il conſidérera ſur quel pied elle doit être poſée; ſi c'eſt ſur le pied droit, il faut que toutes les parties du côté droit tombent ſur ce pied, & qu'à meſure qu'elles viennent à baiſſer & à décroître, en ſe ramaſſant enſemble, celles du côté gauche qui leur ſont oppoſées, augmentent & s'élèvent à proportion. La clavicule du col doit répondre directement au pied droit, qui, devenant le centre du corps entier, en ſupporte tout le faix.

Il faut en dire autant d'un homme qui marche, puiſqu'en cette action, les parties qui ſe trouvent appuyées ſur la jambe où poſe tout le corps, ſeront toujours plus baſſes que les autres, comme on peut le remarquer dans la ſtatue antique d'Atalante. Néanmoins, dans les mouvemens prompts, cette différence eſt moins grande & moins remarquable que dans les mouvemens lents & tardifs, parce que les mouvemens prompts donnant au corps un balancement continuel & comme imperceptible, ils empêchent que toutes les parties ne deſcendent juſqu'à leur centre de gravité. C'eſt ce que nous voyons dans un homme qui court ſur du ſable: jamais il n'imprime ſi profondément la trace de ſes pas que celui qui marche lentement, parce que l'élan qu'il ſe donne en courant communique au corps quelqu'eſpèce de légèreté, & parce que la viteſſe de ſa courſe ne lui laiſſe pas le temps de s'arrêter ſur chaque point où portent ſes pieds, & d'y en approfondir la trace. A peine a-t-il touché la terre, que déja il ne la touche plus.

Comme l'équilibre vient du repos que tous les membres reçoivent quand ils ſont ſoutenus ſur leur centre, dès que cet équilibre vient à manquer, il faut que le mouvement ſuive, & que le corps ſe porte en quelque lieu; ou, en d'autres termes, il faut que le mouvement commence auſſitôt que les parties ſortent de l'équilibre, mais non pas tellement que l'équilibre abandonne entièrement les actions du corps. En effet, le mouvement ſe ruineroit lui-même, ſi l'équilibre ne demeuroit pas toujours pour l'affermir & le redreſſer lorſqu'il paſſe d'un lieu à un autre. Ainſi un homme qui lève le pied gauche, ne peut ſe ſoutenir ſur le pied droit, ſi l'équilibre ne s'y rencontre; & s'il veut changer & ſe remettre ſur le pied gauche, il faut en quittant l'équilibre qui le maintient ſur le pied droit, qu'il en trouve auſſitôt un autre ſur le gauche.

C'eſt encore ainſi qu'un homme qui lance un dard ou une pierre, ſe renverſe pour avoir plus de force, & met le centre de ſa peſanteur ſur le pied qu'il tire en arrière: puis, s'abandonnant à l'effort qu'il fait en jettant ſon trait ou ſa pierre, il quitte, par ſon mouvement, l'équilibre qu'il vient de prendre, & en trouve un autre ſur le pied de devant où il rencontre ſon repos. Il en arrive encore de même à un homme qui frappe ſur quelque choſe avec violence.

Si l'équilibre vient de l'égale peſanteur qui ſe rencontre ſur la partie qui ſert de centre aux autres, & ſi, ſans cette juſte *pondération*, le corps ne peut ni agir ni ſe ſoutenir, il eſt donc important que le peintre ait l'attention de charger la partie qui ſert de centre & de baſe à ſa figure, enſorte qu'elle ſe ſoutienne avec fermeté par la poſition de tous les membres du corps; car ils doivent s'entr'aider à ſoulager la plus chargée, & à charger celle qui ne le ſeroit pas aſſez. Il eſt facile d'éprouver que nous ne pouvons agir avec force,

Digitized by Google

ſi la partie qui ſert de ſoutien à l'action que nous faiſons, n'eſt pas ſuffiſamment chargée, puiſqu'autrement elle ſeroit emportée d'un côté ou de l'autre.

Conſidérez un homme qui ſe bat à l'épée : n'eſt-il pas vrai qu'au même inſtant qu'il s'abandonne pour frapper ſon ennemi, s'il n'avance pas le pied pour ſoutenir le corps, il faut abſolument qu'il tombe ? C'eſt ce qu'on peut voir dans la belle ſtatue du gladiateur. Regardez quelqu'un qui a un fardeau ſur l'épaule droite : vous verrez que l'épaule gauche & les parties du même côté, baiſſent pour prendre leur part de la charge que le côté droit ſoutient ; c'eſt par ce moyen que le balancement du poids eſt toujours égal à l'entour de la ligne du centre, qui ſe trouve dans l'un des pieds.

Pour concevoir encore cela plus facilement, prenez garde que vous ne ſauriez avancer les parties ſupérieures du corps, de quelque côté que ce ſoit, qu'en même temps une des parties inférieures ne recule ou n'avance pour le ſoutenir. De même, ſi vous penchez en arrière, il faut qu'une des jambes recule. Enfin la démonſtration de cela eſt évidente, & chacun la peut ſi bien remarquer en ſa perſonne, que je m'étonne de ce que pluſieurs peintres ont manqué dans ces obſervations, faiſant voir des figures qui ſemblent tomber, & dont les jambes ſont tellement éloignées l'une de l'autre, & les actions ſi violentes, qu'elles n'ont aucune force, ni aucune vérité dans leur expreſſion.

Il y a quatre choſes qui me ſemblent néceſſaires à obſerver, lorſqu'on veut repréſenter une perſonne qui remue un fardeau : il faut conſidérer ſi elle le lève de bas en haut ; ſi c'eſt quelque choſe qu'elle tire en bas, comme une corde attachée à une perche ; ſi elle pouſſe en avant, ſi elle traîne après elle.

Dans ces ſortes d'actions, l'effort ſera d'autant plus grand, que la partie du corps qui s'abandonne pour tirer ou pour pouſſer, ſera plus éloignée du centre de l'équilibre. Par exemple, ſi pour trainer quelque choſe de fort peſant, j'avance le corps en pouſſant la terre des deux pieds, & me roidiſſant ſur la corde que je tiens, en ſorte que je ne ſois ſoutenu que par cette même corde qui, venant à rompre, cauſeroit ma chûte : n'eſt-il pas vrai qu'alors, la peſanteur du fardeau que je traîne me ſert d'équilibre & de ſoutien, & que je marque d'autant plus la difficulté que j'éprouve à le tirer, que je fais paroître plus d'abandon dans tout mon corps ? Car il n'y a perſonne qui ne voye qu'étant éloigné de l'appui de mes jambes, je n'en ai plus d'autre que celui que je trouve dans la reſiſtance de la choſe que je traîne. Et c'eſt ainſi que l'on fait voir l'effort de ceux qui tirent ou remorquent un vaiſſeau, & que l'on exprime plus ou moins de forces en des gens qui travaillent à élever quelque fardeau. (*Article extrait de* FÉLIBIEN).

PORTE-FEUILLE (ſubſt. comp. maſc.) Le *porte-feuille* eſt compoſé de deux cartons réunis par un dos à charnière, comme la reliure des livres. Il ſert aux artiſtes à renfermer des deſſins, des eſquiſſes, des eſtampes. On emploie le plus ſouvent ce mot, non pour exprimer le *porte feuille* lui-même, mais les morceaux qu'il contient. Ainſi quand on dit qu'un artiſte a un beau, un riche *porte feuille*, on entend qu'il a dans ſon *porte feuille* une belle collection d'eſtampes, de deſſins, &c.

Un *porte feuille* eſt pour l'artiſte, ce qu'eſt à la fois pour l'homme de lettres & ſa bibliothèque, & le ſecrétaire où il renferme les notes dont il pourroit faire uſage.

Comme il eſt utile à l'homme de lettres de ſe nourrir l'eſprit par la lecture, il eſt utile à l'artiſte de nourrir le ſien par la vue des beaux ouvrages de l'art. Quelle que ſoit ſa fortune, il ne peut réunir autour de lui un grand nombre de tableaux : ceux qu'il trouveroit les plus capables d'échauffer ſon génie, ſont ſouvent éloignés de lui de pluſieurs centaines de lieues : il y ſupplée par des eſtampes gravées d'après ces tableaux, ou par des études qu'il a faites lui-même, lorſqu'il s'eſt trouvé à portée de les voir.

Souvent il ſe trouve dans la néceſſité de repréſenter des objets dont il ne peut ſe procurer des modèles. Il eſt à Paris, il eſt à Londres, & le ſujet qu'il traite, l'oblige à repréſenter un tygre, un lion d'Afrique, un chameau de l'Arabie, des armes, des uſtenſiles antiques, des fabriques de l'ancienne Rome, des vêtemens de peuples étrangers ; il a recours à ſon *porte-feuille*, & ſe rend propres les études de ceux qui ont pu voir ces objets. Ces emprunts qu'impoſe la néceſſité, ne ſont pas regardés comme des plagiats, ſurtout quand l'artiſte, voleur adroit, déguiſe aſſez bien la choſe volée, pour qu'il ſoit difficile de le convaincre & de lui nommer le premier propriétaire.

Raphaël, ſi riche par lui-même, n'épargna ni ſoins ni dépenſes pour ſe former un riche *porte-feuille*. Comme il ne pouvoit ſeul tout étudier, il employoit des artiſtes à copier pour lui des vues intéreſſantes, des payſages pittoreſques, de beaux morceaux d'architecture, des bas-reliefs, des ſtatues, des peintures antiques, dont la découverte ſe fit de ſon temps ; il ne ſe contenta pas d'envoyer des deſſinateurs dans le Royaume de Naples, il en fit même partir pour la Grèce, & ſe fit ainſi le plus beau *porte-feuille* qui pût exiſter de ſon temps.

Digitized by Google

Les études qu'un artiſte a faites dans tout le cours de ſa vie, ſoit d'après la nature vivante, ſoit d'après des objets inanimés, ne ſont pas reſtées aſſez profondément gravées dans ſa mémoire pour qu'il puiſſe, ſans erreur, ſe repoſer ſur elle ; mais il les a dépoſées dans ſon *porte-feuille* & les y retrouve au beſoin. Tantôt c'eſt un effet paſſager qu'il a fixé par un ſavant croquis ; tantôt c'eſt un mouvement naïf, une expreſſion vraie ; tantôt une ſuite de plis heureuſement jettés par la nature ; tantôt un ajuſtement, un agencement ſingulier & pittoreſque ; tantôt un caractère de phyſionomie bien prononcé : ce ſera en un mot tout ce que la nature peut offrir à l'imitation de l'art. C'eſt à cet égard que nous avons comparé le *porte-feuille* d'un artiſte, au ſecrétaire dans lequel l'homme de lettres renferme ſes notes.

L'artiſte, avant de compoſer, trouvera ſouvent un grand avantage à parcourir ceux de ſes *porte-feuilles* qui contiennent des eſtampes ou des études faites d'après les ouvrages des plus grands maîtres : ce n'eſt pas qu'il doive ſe repoſer ſur ces maîtres du ſoin de penſer, de ſentir, d'imaginer pour lui : mais ſa penſée, ſon ame, ſon imagination recevront un nouveau reſſort à la vue de tant de chefs-d'œuvre. Il reconnoîtra les forces des rivaux de tous les temps, contre leſquels il doit lutter, il excitera les ſiennes pour parvenir à les vaincre. Leurs beautés lui inſpireront des beautés qui ne ſeront pas les mêmes ; la nobleſſe de leurs conceptions, portera dans ſon ame une nobleſſe plus fière, & le génie parlera au génie.

Quand l'artiſte a déterminé l'enſemble de ſon ouvrage, l'attitude & l'expreſſion de chaque figure, il peut ſuivre le conſeil que lui donne un artiſte, M. Reynolds. » Je voudrois qu'alors, dit-il, il jettât la vue ſur le *porte-feuille* ou ſur le cahier dans lequel il a dépoſé toutes les inventions heureuſes & toutes les attitudes expreſſives & peu communes qu'il peut avoir raſſemblées dans le cours de ſes études : non-ſeulement parce qu'il pourra prendre de ces études ce qui convient à ſon ouvrage, mais encore à cauſe du grand avantage qu'il en retirera, en s'identifiant, pour ainſi dire, les idées des grands artiſtes & en recevant d'eux une inſpiration qui lui fera inventer d'autres figures du même ſtyle. (L)

PORTRAIT, (ſubſt. maſc.) le talent d'imiter une tête individuelle, & d'en rendre fidellement la reſſemblance caractériſtique, en ſorte qu'elle puiſſe être aiſément reconnue pour celle de la perſonne dont on s'eſt propoſé de rendre les traits, eſt ce qui conſtitue le genre du *portrait*. Je dis le genre ; car le *portrait* eſt devenue une branche particulière de l'art, & ce qu'on appelle un genre dans l'idiôme de la peinture.

Les anciens ne connoiſſoient point cette diviſion ; chez les Grecs, ces grands maîtres de l'art, il n'y avoit point de mots pour exprimer les idées que nous rendons par *peindre le portrait*, *peintre de portraits*. Le plus célèbre de leurs peintres de *portraits* fut Apelle, qui étoit en même-temps le plus célèbre de leurs peintres d'hiſtoire. Il paroît ſeulement que, dans le dernier ſiècle de la république Romaine, une artiſte Grecque, Lala de Cyzique, ſe borna au genre du *portrait*.

Après la renaiſſance des arts chez les modernes, il ſe paſſa un temps fort long ſans que le *portrait* fût regardé comme une claſſe particulière de l'art ; c'étoit les peintres d'hiſtoire qui faiſoient auſſi le *portrait*. Les peintres qui ſe diſtinguèrent le plus dans cette partie furent Raphael, le Titien, Holbéen, Albert-Durer, le Tintoret, Paul-Véronèſe ; & c'étoient ces mêmes peintres qui ſe diſtinguoient auſſi le plus dans la partie de l'hiſtoire. Van-Dyck lui-même, ſi célèbre par la beauté de ſes *portraits*, étoit l'un des meilleurs peintres d'hiſtoire de ſon temps & de ſon pays, & c'eſt aſſez improprement qu'on le déſigne d'une manière ſpéciale comme peintre de *portraits* : les circonſtances ſeules l'obligèrent à ſe renfermer dans cette partie de l'art lorſqu'il ſe fut établi en Angleterre ; & l'on ſait que, même alors, il chercha les occaſions de revenir à la partie de l'hiſtoire.

Tant que le *portrait* fut traité par les peintres d'hiſtoire, il le fut auſſi de la même manière, & Raphaël, le Titien, le Véronèſe ne ſe doutoient pas qu'il pût y avoir une manière ſpécialement affectée à cette partie de l'art. Ils voyoient la nature d'une manière auſſi grande dans le *portrait* que dans l'hiſtoire, ils le traitoient avec la même largeur de pinceau, ils donnoient la même grandeur, le même ſtyle aux plis des draperies, ils ne donnoient ni plus ni moins de valeur aux acceſſoires : enfin s'ils obſervoient quelque différence, elle conſiſtoit uniquement à exprimer dans les têtes les détails individuels qui conſtituent la reſſemblance, & comme dans l'hiſtoire, ils négligeoient les petits détails qui ne ſervent pas eſſentiellement à caractériſer l'individu. Enfin, il en étoit de la peinture comme de la ſculpture, dans laquelle on peut dire généralement que le *portrait* n'eſt pas abandonné à une claſſe particulière de ſculpteurs. Comme la nature même de leur art les oblige à une certaine préciſion, ils ſont toujours reſtés capables de faire le *portrait*.

Mais quand les peintres d'hiſtoire ont renoncé à la préciſion du deſſin, quand il n'ont

Digitized by Google

plus considéré la nature que d'une manière vague qui les a privés de la justesse du coup-d'œil, quand ils se sont fait un mérite de ne plus rendre les formes que par des *à peu-près*, quand ils sont convenus de les indiquer plutôt que de les exprimer, quand ils les ont tellement généralisées, qu'elles ont dégénéré en formes de convention, quand travaillant même d'après le modèle ou d'après l'antique, ils n'ont plus vu dans l'antique & dans le modèle que la manière qu'ils s'étoient faite, ils se sont trouvés incapables de rendre le caractère individuel d'un modèle quelconque, & par conséquent de faire le *portrait*, qui ne peut réussir, qu'autant que ce caractère a été bien saisi. Alors s'est élevée une classe particulière d'artistes qui, se consacrant à rendre les formes de la nature avec une exactitude précise, à les varier toutes les fois qu'ils changeoient de modèle, à exprimer plutôt la nature individuelle que la nature générale, s'est emparée d'une partie de l'art que les peintres d'histoire abandonnoient.

Mais ces artistes étoient généralement élèves de peintres d'histoire; c'étoit vers l'histoire qu'ils avoient dirigé leurs premières études, & la plupart s'étoient même livrés à l'histoire pendant une assez longue période de leur vie. Ils traiterent donc le *portrait* de la même manière qu'ils avoient traité l'histoire; dans leur façon de voir, dans celle d'exécuter, ils conservèrent une grandeur dont ils avoient pris l'habitude. Comme ils étoient savans, ils n'étoient pas indécis sur ce qu'ils voyoient, & l'accusoient avec aisance & fermeté. Ils connoissoient bien le principal, c'étoit à lui qu'ils s'arrêtoient, & ils passoient ensuite aux détails qui leur paroissoient nécessaires; au lieu que les artistes à qui manque la science, s'arrêtent d'abord aux détails, & tâchent de remonter par eux au principal, qu'ils sont trop peu capables d'atteindre.

Le *portrait* tomba ensuite en de moins habiles mains. Regardé comme un genre particulier, il devint le partage d'artistes qui se destinèrent à ce genre dès leur entrée dans la carrière, & qui furent souvent élèves d'artistes qui ne connoissoient eux-mêmes que ce genre. Persuadés qu'ils n'avoient pas besoin de toute la science qu'exige le genre historique, ils négligèrent de se procurer une savante éducation. Tout leur exercice fut de dessiner froidement une tête, en s'arrêtant principalement à rendre les différences individuelles, & ils crurent avoir atteint le but quand, en exprimant ces différences, ils étoient parvenus à faire une tête trivialement ressemblante à celle du modèle. Ils ne se doutèrent même pas qu'ils eussent besoin de deux parties essentielles de l'art : le caractère & l'expression. Faute de posséder ces parties, ils tombèrent dans le défaut le plus contraire de tous à la ressemblance : car faisant des ouvrages qui devoient ressembler à des têtes vivantes, ils firent des têtes qui ne vivoient pas.

Le caractère consiste dans l'accusation ferme & savante des parties principales; accusation bien nécessaire dans le *portrait*, car tout homme à les formes principales & caractéristiques de la tête humaine modifiées par des différences individuelles, & ces formes doivent être annoncées plus fortement encore que leurs modifications.

Ensuite toute physionomie vivante exprime sinon une passion, du moins un tempérament, un caractère. Ce qui n'exprime rien, n'exprime pas même la présence de la vie. Les expressions les plus difficiles à saisir, & qui supposent le plus de talent de la part de l'artiste, ne sont pas celles des passions violentes qui causent une altération très-sensible dans la physionomie : ce sont celles des passions douces, qui approchent le plus du calme de l'ame. La personne qui se fait peindre se présente à l'artiste dans cet état de calme. Elle n'éprouve en cet instant que des affections tempérées : elle impose donc à l'artiste, pour la partie de l'expression, la tâche la plus difficile à remplir.

Il semble même que le peintre de *portraits* doive, à cet égard, éprouver une difficulté de plus que le peintre d'histoire. Astreint au même devoir de rendre l'expression & les formes principales, il est dans la nécessité de rendre avec plus d'exactitude les différences individuelles. Pendant qu'il s'occupe laborieusement à les saisir, à les accuser, le modèle se fatigue d'une situation qui est toujours la même : l'ennui l'accable, les muscles s'affaissent, & au lieu d'exprimer le calme & la vie, il n'exprime plus qu'une longueur qui ressemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expression à son ouvrage, ait assez de ressources dans l'esprit pour rendre en quelque sorte, la vie à son modèle, par l'agrément de sa conversation, ou qu'il attende d'une autre séance l'occasion d'animer son ouvrage. Une meilleure ressource seroit d'avoir assez de mémoire pour fixer dans son esprit le premier instant où le modèle s'est posé, & assez de science pour porter sur la toile ce souvenir.

La prestesse, qualité assez indifférente dans les autres genres, seroit très-utile au peintre de *portraits*, parce qu'elle lui épargneroit l'inconvénient de fatiguer son modèle. Il est du moins très-important que, dans une dernière séance, il revienne avec des yeux frais sur son modèle frais lui-même, & que, par

Digitized by Google

un travail savant & facile, il donne à son tableau l'ame & l'expression.

Les peintres de *portraits*, en se renfermant dans un genre inférieur, ont cru lui donner un mérite nouveau, en y ajoutant une sorte de perfection qui semble appartenir au genre qu'on appelle de la nature morte. Cette sorte de perfection consiste à rendre avec un soin extrême, avec l'étude la plus recherchée, les étoffes & tous les accessoires qui peuvent accompagner un *portrait*; des tables garnies de bronze, des meubles precieux, des pendules, des candélabres, des vases, &c. Par cette recherche, par l'extrême fini qu'ils donnent à ces objets subalternes, ils sont tombés dans une double faute: d'abord, dans une faute d'accord, parce que la tête du modèle étant mobile, ils ne peuvent l'étudier avec la patience minucieuse qu'ils donnent aux autres objets, enforte que le travail des accessoires porte l'empreinte d'un soin plus marqué que celui de l'objet principal: ensuite dans une faute de raison & de convenance; en effet, si nous rencontrons une personne qui nous intéresse, c'est sur son visage que se fixent nos regards; si l'on nous fait remarquer un homme distingué par ses talens ou par ses vertus, & que nous désirions de connoître, c'est à sa physionomie que nous faisons attention; ses vêtemens & tout ce qui peut l'environner ne nous cause aucun intérêt; nous ne voyons ces objets qu'en masse & d'une manière vague. La destination d'un portrait est de rendre présens les traits d'une personne aux absens qu'elle intéresse, ou de conserver à la postérité les traits d'une personne qui méritera l'estime des âges à venir: dans l'un ou l'autre cas, ce sont toujours les traits de la personne représentée qui forment l'objet principal du tableau: loin que les accessoires doivent exciter une attention particulière, il est du devoir d'un artiste judicieux d'empêcher qu'ils ne détournent l'attention de l'objet qui mérite seul de l'arrêter. C'est ce que l'on trouve dans les portraits du Titien & de Van-Dyck: si l'on en considère les accessoires, on reconnoîtra qu'ils sont traités par une main habile; mais c'est la tête seule qui arrête le regard, & l'on remarque à peine les autres objets, à moins qu'on n'ait un dessein formé de les examiner en détail.

Il semble que les peintres de *portraits* se soient piqués de suivre une pratique absolument contraire à celle de ces grands maîtres, & de ne faire de la tête qu'un accessoire du tableau. C'est toujours la partie la plus négligée.

Nous avons vu, dans ce siècle, des peintres de *portraits* à qui l'on n'a pu reprocher de négliger les têtes: s'ils ont mis à cette partie essentielle moins de science, moins de caractère que Van-Dyck, ils y ont peut-être donné encore plus de soin. Mais ils ont donné un soin égal aux étoffes & aux accessoires, enforte que si ces objets secondaires ne l'emportent point sur la tête, ils disputent au moins avec elle, ils partagent avec elle l'attention, & finissent par l'absorber parce qu'ils tiennent plus de place dans le tableau. Ces ouvrages ont un grand vice, c'est d'être trop généralement beaux. Les maîtres qui doivent servir d'exemple se seroient bien gardés de s'arrêter à ces beautés subalternes. Les portraits de Rigaud ne semblent représenter des gens infatués de leurs richesses, & qui, n'étant rien que par elles, cherchent à en faire un pompeux étalage.

La composition du portrait porte sur le même principe que celle des tableaux d'histoire: il faut que l'œil soit appellé, sans pouvoir s'en défendre, vers l'objet qui, suivant l'intention du peintre, doit exciter la principale attention.

Puisque le but du peintre de *portraits* est la ressemblance individuelle, il doit vêtir & coëffer la personne qu'il représente, comme on a coutume de la voir coëffée & vêtue. Un homme qui change confidérablement sa manière accoutumée de se mettre, n'est souvent reconnu qu'avec une sorte de peine par ses amis, & ne l'est point du tout par les personnes qui lui sont moins familières. Il est déguisé, & n'est-il pas absurde de se déguiser pour avoir son *portrait*, & de se plaindre ensuite quand ce *portrait* n'est pas aisément reconnu, lorsqu'on seroit à peine reconnu soi-même sous ce déguisement? On a cependant vu des peintres mettre ces déguisemens à la mode: ils faisoient une Junon, une Diane, d'une coquette minaudière, & une nymphe de cour, d'une bourgeoise de la rue Saint-Honoré. Par une mode plus ridicule encore, on a vu quelque tems des femmes se faire peindre en Cordeliers.

Nous avons eu un peintre de *portraits* qui transformoit toutes les femmes en nymphes ou en déesses: il leur donnoit de grands yeux, de petites bouches, un coloris qui étoit le même pour toutes; d'ailleurs la ressemblance alloit comme elle pouvoit. De tels artistes devroient épargner aux femmes qui veulent se faire peindre, la fatigue de prendre séance: ils n'auroient qu'à apprendre une belle tête par cœur & la leur envoyer.

Je crois que c'est une faute de la part des artistes, de poser eux-mêmes les personnes qui demandent leurs *portraits*. Chaque personne a un certain nombre d'attitudes habituelles, les autres ne leur sont point familières, & c'est un grand hasard si le peintre, qui ordinairement connoît peu ses modèles, saisit une de leurs attitudes accoutumées. Nous reconnois-

Digitized by Google

ſons les perſonnes avec qui nous avons un commerce fréquent par leurs habitudes, avant même de diſtinguer leurs traits. Le peintre doit donc chercher à ſaiſir les habitudes, puiſqu'elles ſont partie des caractères individuels. Une perſonne qui veut prendre une habitude étrangère devient étrangère à elle-même: elle eſt contrainte, elle perd la naïveté de la nature, elle ſe contrefait, elle n'eſt plus elle. Il eſt facile de diſtinguer à un certain apprêt, à une certaine gêne, même dans les *portraits* des perſonnes que l'on ne connoît pas, qu'elles ont pris une attitude inaccoutumée pour ſe faire peindre. Mais on voit dans les *portraits* du Titien & de van Dyck, que leurs modèles ſe ſont préſentés devant eux comme ils étoient. On trouve cette même naïveté de la nature dans les *portraits* faits en Angleterre depuis un petit nombre d'années. C'eſt par cette vérité que des tableaux de famille faits chez cette Nation, offrent un intérêt touchant. C'eſt encore par cette vérité que le public a vu dernièrement avec tant de plaiſir, le tableau où Madame le Brun s'eſt repréſentée elle-même avec ſa fille. Les artiſtes françois ſe ſont fait long-tems une nature menſongère; ils rentrent dans la route du vrai, & par conſéquent du bon dans tous les genres.

Quoique l'expreſſion du calme de l'ame ſoit celle qui convient généralement aux *portraits*, on peut dans la repréſentation d'une perſonne connue, exprimer une paſſion qui la caractériſe, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de ſa vie, & qui caractériſe ce moment. Ainſi lorſque Jules II vouloit que Michel-Ange le repréſentât tenant une épée, c'étoit prefcrire au ſtatuaire de lui donner des traits fiers & menaçans. Ainſi on doit louer la penſée de l'artiſte qui a repréſenté M. de Lally-Tolendal, déchirant avec indignation le crêpe qui couvroit le buſte de ſon père. Cette expreſſion pourroit être énigmatique pour des perſonnes à qui le père & le fils ſeroient inconnus: mais l'énigme eſt expliquée par le memoire ſur lequel on lit: *Mon père n'étoit point coupable.*

Le genre du *portrait* n'auroit pas dû être détaché de celui de l'hiſtoire, puiſqu'il n'en diffère qu'en ce qu'il exige une attention plus particulière aux formes individuelles. Il eſt ſoumis d'ailleurs aux mêmes principes, & ne peut approcher de la perfection, qu'autant qu'il eſt le réſultat des mêmes études. Le fini plus froid, la plus grande attention aux acceſſoires, ne ſont que des défauts introduits dans ce genre par les petites & fauſſes vues de ceux qui l'ont traité, ou ſi l'on veut dégradé.

Le peintre d'Hiſtoire qui a conſervé de la préciſion, & ne s'eſt pas livré à une nature imaginaire, fera toujours aiſément le *portrait*; mais le peintre qui s'eſt uniquement conſacré au *portrait* ne s'élevera pas aiſément au genre de l'hiſtoire. Ses eſſais ſe reſſentiront de l'habitude qu'il a contractée de s'attacher ſcrupuleuſement aux particularités individuelles de la nature, tandis que le peintre d'hiſtoire, repréſente l'homme en faiſant abſtraction des accidens qui n'appartiennent qu'à l'individu. Il ne s'occupe que des parties capitales, il les voit dans toute leur grandeur, il les rend plus grandes encore, au lieu que le peintre de *portraits* s'arrête aux parties inférieures, & aux détails qui diſtinguent un homme d'un autre homme, plutôt qu'aux formes générales qui font que l'homme eſt beau.

Le *portrait hiſtorié*, dans lequel la perſonne eſt repréſentée ſous la figure d'un Dieu de la fable ou d'un héros de l'antiquité, eſt un genre bâtard & vicieux. Si le peintre conſerve les détails individuels & meſquins qui ne conviennent qu'au *portrait* proprement dit, il ne repréſente ni un Dieu ni un héros, mais un homme ordinaire ridiculement déguiſé en héros. Si au contraire il ſacrifie les détails individuels, & cherche à élever les formes de ſon modèle juſqu'à la grandeur héroïque ou divine, il riſquera beaucoup de perdre la reſſemblance qui eſt la qualité conſtitutive du *portrait*. S'il veut enfin garder un milieu, c'eſt-à-dire conſerver aſſez des détails individuels pour que le *portrait* ſoit aiſément reconnu, & en ſacrifier cependant aſſez pour que les perſonnes qui ne connoiſſent pas l'original ne s'apperçoivent pas que le tableau n'eſt qu'un *portrait*, il méritera d'être doublement critiqué; comme peintre de *portrait*, on lui reprochera le défaut de préciſion, comme peintre d'hiſtoire, on l'accuſera de n'avoir pu s'élever juſqu'au genre héroïque. Un artiſte habile pourra faire, dans ce genre, un tableau bien deſſiné, bien peint, bien compoſé, bien agencé, qui ne ſera toujours qu'un ouvrage médiocre, par le vice inhérent au genre lui-même.

Si la perfection du *portrait*, conſiſte à rendre naïvement la perſonne repréſentée dans la plus grande vérité de la nature, dans l'état le plus ordinaire à ſa phyſionomie, dans une des attitudes qui lui ſont les plus familières, avec la coëffure qu'elle a coutume d'adopter & le genre d'habillement qu'elle a coutume de vêtir, on ſent combien le *portrait hiſtorié* s'éloigne de cette perfection. Il ne repréſente plus une perſonne que nous avons coutume de voir; mais un comédien novice qui, ſous des habits empruntés, joue maladroitement le héros.

Il eſt aſſez ordinaire aux perſonnes qui ſe font peindre de mettre leur plus grande parure, de ſe coëffer avec le plus grand ſoin, & ces apprêts

apprêts ne peuvent que nuire au mérite de l'ouvrage, ils ont de la roideur & en répandent sur le maintien. De Piles a fort bien dit que la nature parée eſt moins nature.

Comme le ſourire embellit ordinairement les traits, & leur donne de l'eſprit & de la vivacité, on veut toujours le faire peindre en ſouriant; on ſourit de la bouche, tandis que les yeux expriment l'ennui, & l'on n'offre à l'imitation de l'artiſte qu'une phyſionomie fauſſe, dont les parties ne ſont pas d'accord.

Quoique le *portrait* ſoit une repréſentation individuelle, qu'une peine avoit ſa préciſion néceſſaire qu'autant qu'elle imite, dans les formes de l'individu, certains détails qui les diſtinguent de celles d'un autre individu, ou des formes humaines priſes en général, il faut cependant reconnoître qu'il y a de l'idéal dans cette branche de l'art, comme dans toutes les autres. Cet idéal conſiſte dans la manière de voir grandement ces détails, dans l'art de les exprimer, dans l'intelligence qui fait diſtinguer dans les détails d'une tête ceux qui caractériſent la différence individuelle & ceux qui doivent être négligés comme indifférens à ce caractère & propres ſeulement à répandre ſur l'ouvrage la tache d'une meſquinerie laborieuſe. La face doit être conſidérée comme formant un tout compoſé d'un petit nombre de grandes parties & d'un nombre infini de parties plus ou moins petites. Ces grandes parties ſont le front, les yeux pris avec leur enchaſſement, le nez, les joues appuyées ſur la charpente des pommettes, la bouche & le menton. C'eſt dans les formes variées de ces grandes parties, que ſe trouvent les détails individuels qui conſtituent la reſſemblance. Ce ſont donc ces parties que l'artiſte doit ſaiſir, qu'il doit prononcer avec une ſavante fermeté. Elles ſuffiroient ſeules pour un *portrait* qui devroit être vu d'une grande diſtance: mais comme un *portrait* s'expoſe ordinairement aſſez près de l'œil du ſpectateur, l'artiſte choiſira enſuite quelques autres détails inférieurs pour mettre dans ſon ouvrage plus de vérité, pour donner aux chairs plus de mouvement, pour mieux annoncer l'âge de la perſonne repréſentée.

Ce ſont ces mêmes principes qu'a paſſés un artiſte diſtingué dans pluſieurs parties de l'art & entr'autres dans celle du *portrait*. » Dans » ce genre même, dit M. Reynolds, la reſſem » blance & la grace conſiſtent plus à ſaiſir » l'air général de la phyſionomie, qu'à imiter » avec une exactitude ſervile chaque linéa» ment en particulier ».

Il fait ailleurs une obſervation pleine de juſteſſe. » Les détails qui ne contribuent pas » à l'expreſſion du caractère général, ſont, » dit-il, encore plus mauvais qu'inutiles: ils » ſont préjudiciables en ce qu'ils nuiſent à l'attention & la diſtraient du point principal.

On peut obſerver que l'impreſſion qui reſte » dans notre eſprit, même des choſes qui » nous font les plus familières, ſe borne » ordinairement à leur effet général, au delà » duquel nous ne portons pas nos regards pour » reconnoître un objet ». L'art de ſaiſir les formes & les détails d'où réſulte cet effet général qui nous fait reconnoître un individu, c'eſt ce qui conſtitue l'idéal du *portrait*. Ce n'eſt pas la face elle-même, telle qu'elle réſulteroit d'un moule pris ſur elle: c'eſt ſon apparence, ſon effet, ſon idée; & ce qui ſemble paradoxal, & eſt cependant de la plus exacte vérité, c'eſt que cette idée ſavamment ſaiſie, artiſtement portée ſur la toile, ſera d'une reſſemblance plus vive, plus frappante, plus expreſſive, que la repréſentation qui réſulteroit du moule lui-même.

Ainſi tout eſt idéal, tout eſt magique dans l'art. Il fait entrer le menſonge juſques dans ſes expreſſions les plus préciſes de la vérité; il faſcine les yeux des ſpectateurs, & pour leur offrir la repréſentation d'un objet, il employe encore plus le preſtige que l'imitation fidelle. Si le portrait lui-même eſt un menſonge, il ne ſera jamais mieux traité que par l'artiſte qui, en s'exerçant dans le genre de l'hiſtoire, s'eſt accoutumé aux grands menſonges de l'art. (L.)

POSE (ſubſt. fem.) Mot qui appartient à la langue de l'art, & qui exprime l'attitude, la poſition dans laquelle l'artiſte *poſe* le modèle vivant pour en faire l'étude. L'artiſte qui cherche la grace & la beauté, doit toujours faire prendre à ſon modèle la *poſe* la plus naturelle, relativement à l'action qu'il veut repréſenter. Si le modèle eſt gêné, ſi même la *poſe* qu'on lui preſcrit ne lui eſt pas familière, il n'aura pas cette naïveté de mouvement qui conſtitue la grace. Ce ne ſera plus une figure en action, mais une figure qui contrefait une action: elle ſeroit manierée quand même l'artiſte la rendroit avec la préciſion la plus éloignée de la manière. Il eſt certain auſſi qu'elle perdra la beauté, puiſque la nature elle-même ne la conſerve que dans les mouvemens faciles, & qu'elle la perd, dès qu'elle eſt obligée de faire des efforts.

Nous croyons devoir rapporter ici une obſervation très-juſte de M. d'Hancarville, qui a vu en ſavant & en homme ſenſible un grand nombre de monumens antiques. » Dans l'action, » dit-il, que les anciens donnèrent à leurs » figures, ils eurent ſoin de chercher les moin» dres mouvemens qui pouvoient l'exécuter; » & par ce moyen, à la beauté qui charme, » ils unirent la grace qui ſéduit. D'une infinité » de ſtatues antiques que nous avons examinées » avec ſoin, nous n'en avons pas vu une » ſeule où l'artiſte ait *poſé* ſon modèle dans

» l'invention de montrer ſa ſcience dans l'art ; » mais par tout il ſemble avoir cherché la poſi- » tion la moins gênée qu'il étoit poſſible, & » cependant la plus propre à exécuter ce qu'il » avoit à faire. Par ce moyen, les ſtatuaires » donnèrent de la nobleſſe à leurs figures, » ſans rien diminuer de l'expreſſion qu'elles » devoient avoir, & rencontrèrent la grace, » en fuyant l'affectation ». (L)

POSER (v. act.) *Poſer le modèle*, le placer dans l'action dont on veut faire une étude. Depuis qu'un goût vicieux a remplacé la ſage pratique des plus grands maîtres, & que des principes de convention ont ſuccédé à l'imitation vraie de la nature, l'art de *poſer* le modèle eſt devenu le contraire de ce qu'il devoit être. Au lieu de chercher, comme les anciens, à exprimer une action par les moindres mouvemens poſſibles, on a cherché de grands mouvemens pour rendre même les actions qui n'exigent que des mouvemens très-doux. La grande règle que les maîtres ont preſcrite à leurs élèves, a été de donner beaucoup de mouvement à leurs figures ; & les élèves, devenus des maîtres à leur tour, ont regardé l'exagération des mouvemens comme la plus belle expreſſion de la nature vivante. Dès lors au lieu de *poſer* le modele dans une ſituation facile, on a voulu le patrir comme les Sculpteurs patriſſent la terre : on l'a forcé de tenir douloureuſement les *poſes* les plus pénibles. Les élèves après pluſieurs années d'études, connoiſſoient très-bien les poſitions dans leſquelles des bourreaux pourroient placer des ſuppliciés ; & ils ne connoiſſoient encore aucunes de celles que la nature ſe plaît à adopter. Que réſultoit-il de cette éducation ? qu'ils mettoient dans leurs ouvrages ce qu'ils avoient appris, & qu'ils n'y mettoient rien de naïf ni de naturel.

Quel eſt le vrai but de l'art ? L'imitation de la nature dans les poſitions qui lui ſont les plus familières & dans le développement de ſa beauté. La maniere d'enſeigner l'art affectoit donc de s'écarter autant qu'il lui étoit poſſible du véritable but de l'art.

Si l'artiſte trouve une ou deux fois dans ſa vie l'occaſion de repréſenter des mouvemens exagérés, des actions d'une violence extraordinaire, des ſupplices recherchés, il ſaura bien alors en faire les études, puiſqu'il ſe ſera familiariſé avec des études bien plus difficiles, celles de la nature dans ſa beauté.

Quelles leçons on a données long-tems aux jeunes artiſtes ! Pour l'expreſſion des têtes, la rage des bourreaux ; pour celle des mouvemens, les gênes des tortures ; pour des études de la nature, les écarts de la nature ?

Ceux qui ont vu les dernières expoſitions des tableaux de nos maîtres actuels, ont dû reconnoître que notre école eſt rentrée dans le chemin de la vérité. Ceux de nos artiſtes qui ont reçu le plus de ſuffrages, les ont mérités en reſpectant la nature. L'expreſſion n'a plus de grimaces, le mouvement plus d'exagération. La France, dont les artiſtes ont longtems reçu tant de reproches, deviendra peut-être la premiere école des arts, ſi les circonſtances politiques n'étouffent par leur gloire dans ſon berceau. (L)

POSTURE. (ſubſt. fem.) Ce mot n'appartient pas à l'art, il a adopté celui de *poſe*. Le public étranger aux conventions des écoles, eſt bien étonné de voir dans les tableaux, que les *poſes* affectées par les peintres ſont ſi éloignées des *poſtures* qu'il connoît. Il commence par être tenté de les condamner, il finit par croire que ce ſont des beautés cachées à ſon ignorance, il en fait l'éloge pour ne pas ſembler ignorant, & l'artiſte loué ne ſe corrige pas. Il n'a fallu que du tems pour perſuader au public, aux amateurs, à ceux qui ſe diſent connoiſſeurs, & même à la foule des artiſtes, que la nature peinte ne doit pas reſſembler à la nature. Cette erreur adoptée une fois, il ne faut guère moins de tems pour la diſſiper. (L)

POUSSER. Ce verbe qui eſt actif dans la langue ordinaire, devient neutre dans la langue des peintres. Ils diſent qu'un tableau *pouſſe* au noir, pour exprimer que le tems en noircit les couleurs. Ils diſent auſſi, en parlant d'un tableau ou de quelques-unes de ſes parties, qu'il faut *pouſſer* à la vigueur, à un ton plus vigoureux, qu'il faut *pouſſer* à l'effet.

PRATIQUE. (ſubſt. fem.) Ce mot ſe prend pour cette facilité, cette habitude d'opérer qui s'acquiert par un long uſage, une longue *pratique* des mêmes opérations. Tant qu'on manque encore de *pratique*, on eſt gêné dans ce qu'on ſe propoſe de faire & les choſes même les plus faciles oppoſent de grandes difficultés ; mais avec une *pratique* ſuffiſante, à moins qu'on ne ſoit né ſans diſpoſitions, on opere ſans peine & les difficultés même ſe ſurmontent avec aiſance. La plus belle théorie de l'art a beſoin d'être fécondée de la *pratique*, qui ſeule exécute ce qui eſt dans l'eſprit.

On dit qu'un artiſte a une belle *pratique* de deſſin, de pinceau, de couleur, lorſque par une grande habitude de bien deſſiner, de bien peindre, de bien colorer, il eſt parvenu à une exécution facile dans ces différentes parties de l'art.

Le ſtatuaire Bouchardon ſe diſtinguoit entre les artiſtes de ſon tems, par la beauté de ſon deſſin : il avoit une telle *pratique*, qu'il faiſoit ſouvent le trait d'une figure ſans s'inter-

Digitized by Google

rompre, avec cette facilité dont ſe piquent les maîtres d'écriture, quand ils font ce qu'ils appellent des traits de plume, ou qu'ils jettent les grandes lettres initiales.

Le deſſinateur la Fage, dont les deſſins ne ſont ſoutenus que de quelques hachures faites à la plume ou d'un peu de lavis, avoit une prodigieuſe *pratique* du deſſin. Sans voir la nature, & n'ayant d'autre attelier qu'un cabaret, il multiplioit ſur le papier des figures d'un grand caractère, & l'œil avoit en quelque ſorte de la peine à ſuivre ſa main. Toujours dans la misère avec un talent rare, c'étoit ſouvent avec un deſſin fait ſur le comptoir du cabaretier, qu'il payoit ſon écot.

On s'exprimeroit d'une manière bien peu convenable, ſi l'on diſoit que Raphaël, que le Pouſſin avoient une belle *pratique* de compoſition. Ces grands artiſtes ne compoſoient point par habitude; mais par la plus forte contention de leur eſprit. Tout ce qu'ils portoient ſur l'enduit, ſur le paneau, ſur la toile, étoit profondément réfléchi. Mais quand on parle de ces peintres d'apparat, de ces peintres de grandes machines qui ſe propoſoient ſurtout de couvrir un vaſte champ de figures diſpoſées de manière à plaire aux yeux, on peut, ſans les offenſer, dire qu'ils avoient une grande *pratique* de compoſition. L'habitude de diſpoſer des figures par grouppes, d'en varier les attitudes, ſans chercher ſi ces attitudes étoient bien celles qu'exigeoit l'action, de les faire contraſter entr'elles, de les ordonner de façon qu'elles puſſent recevoir avantageuſement la lumière, ou en être privées; cette habitude étoit, dis-je, ce qui les conduiſoit dans leurs compoſitions trop admirées: & leurs magnifiques ouvrages, étoient plutôt le fruit d'une grande *pratique* que de la conception. Luc Giordano, Solimène, Sébaſtien Conca, pourroient être nommés des compoſiteurs de *pratique*.

Le mot *pratique* ſe prend en bonne part, quand on dit qu'un artiſte a une belle & une grande *pratique* du deſſin, du pinceau, de la couleur. Il ſe prend en mauvaiſe part quand on dit qu'il deſſine, qu'il colore de *pratique*: on entend alors que, ſans conſulter la nature, il ſe livre à une *pratique*, à une habitude qu'il a contractée & qui ne s'accorde jamais parfaitement avec la nature; parce qu'on ne ſauroit parvenir à la ſavoir par cœur. Les artiſtes ſont ſujets à tomber dans ce défaut, quand ils ont beaucoup opéré, parce qu'ils ne croyent plus avoir beſoin de conſulter encore la nature qu'ils ont conſultée tant de fois. Un grand nombre de peintres de portraits ont fini par draper de *pratique*. Boucher faiſoit tout de *pratique*, il diſoit qu'il avoit autrefois conſulté la nature, mais qu'elle ne faiſoit plus que le gêner. De grands maîtres ſont tombés dans la *pratique*, parce qu'ils n'avoient pas le tems d'étudier le grand nombre d'ouvrages qu'on leur demandoit. Quand les amateurs & les prétendus connoiſſeurs ne voyent rien de plus beau dans l'art que la facilité de la manœuvre, les artiſtes ne tardent pas à tomber dans la *pratique*: pour operer plus facilement, ils ſecouent les gênes les plus néceſſaires. C'eſt confondre l'infraction desloix avec la liberté. (L)

PRÉCIEUX (adj.) *précieux* exprime dans le langage ordinaire, au ſens propre, quelqu'objet rare & recherché; au figuré ce qu'on appelle *recherché* conduit à l'idée d'affectation: c'eſt de-là que vient la ſignification qu'on donne au mot *précieux*, lorſqu'on l'applique au ſtyle, à la maniere d'écrire & d'exprimer ſes penſées.

Dans le langage de la peinture, il n'a pas ce ſens déſapprobateur. Un tableau *précieux* eſt un tableau très-eſtimable: *un pinceau précieux* ſignifie une manière de peindre qui a un dégré de perfection rare.

Un tableau *précieux* eſt donc un ouvrage qu'on recherche & qu'on conſerve avec ſoin au rang des choſes *précieuſes*, & ce mot ſe rapporte à *rare*.

Il faut obſerver à cette occaſion, que dans les arts dans leſquels le mécaniſme eſt ſuſceptible d'une grande perfection & dont, par cette raiſon, il fait une partie importante, le mot *précieux* eſt toujours pris comme éloge; au contraire dans les arts dont les productions ſont toutes ſpirituelles, & dans leſquels le pur mécaniſme eſt compté pour peu de choſe, le mot *précieux* ſe prend le plus ordinairement en mauvaiſe part: il eſt aiſé de ſentir que le matériel d'un art n'eſt ſuſceptible, par la recherche qu'on y met, que d'une perfection plus grande, & non d'une intention de vanité & d'une affectation qui bleſſent; au lieu que les productions purement ſpirituelles montrent, dans la trop grande recherche qu'y mettent leurs auteurs, une prétention à l'emporter ſur leurs ſemblables qui devient ſouvent ridicule. La perfection dans la *forme*, qu'on peut regarder comme la partie méchanique des arts dont je parle, tels que ſont l'éloquence & la poeſie, eſt la ſimplicité: au contraire la perfection du mécaniſme de la peinture, de la ſculpture, de la gravure, & encore plus celle des ouvrages purement méchaniques, conſiſte dans la recherche des moyens les plus parfaits & des ſoins les plus grands.

Je ne penſe pas cependant qu'on infère de cette explication qu'un tableau *précieux*, ſoit par cela ſeul, l'ouvrage le plus parfait de cet art. Tout ce que j'ai dit n'a d'application qu'au méchaniſme, & il eſt certain dans ce ſens,

Digitized by Google

qu'un ouvrage de peinture, qui réuniroit à toutes les parties qu'on peut appeller *libérales*, le *précieux* de la couleur & du *faire*, seroit d'autant plus parfait, qu'il réuniroit toutes les fortes de perfections dont il eſt ſuſceptible

Je ne m'étendrai pas ici ſur les bornes que l'artiſte doit cependant mettre au *précieux*: j'en dis quelque choſe aux mots TERMINE, CARESSÉ. En général plus un ouvrage de peinture eſt deſtiné à être conſidéré de près, plus il ſemble exiger de l'artiſte ce *précieux*, dont pluſieurs artiſtes Flamands & Hollandois ont donné des modèles; mais ſi le point de vue d'une compoſition, exige qu'on s'en éloigne à une certaine diſtance, pour pouvoir la ſaiſir dans ſon enſemble; le *précieux* pouſſé à une grande recherche, eſt un mérite perdu pour le ſpectateur, & a occaſionné à l'artiſte la perte d'un tems qu'on peut appeller *précieux* pour lui. D'ailleurs le *précieux* employé avec trop de recherche, ſurtout dans les grands objets, conduit facilement à la molleſſe & à affoiblir l'expreſſion: c'eſt ainſi qu'un orateur qui met un ſoin trop marqué dans ſon diſcours, perd ſouvent en énergie ce qu'il gagne en élégance. (*Article de M.* WATELET.)

PRÉCIEUX. Ce mot, dans le langage de l'art, ſemble avoir quelque rapport avec ce qu'on appelle *le précieux* dans le langage ordinaire, & par conſéquent ne pas convenir au grand. Un tableau *précieux* n'eſt pas toujours un tableau d'un très-grand prix; c'eſt un tableau fait avec le plus grand ſoin, le fini le plus *amoureux*; car ce dernier adjectif, un peu *précieux* lui-même, eſt admis dans la langue des artiſtes, & ſur tout des amateurs. Une couleur *précieuſe* ne rappelle point à l'eſprit la belle fonte du Titien, les tons brulans de Rubens, les teintes pittoreſques de Rembrandt: mais cette couleur agréable & brillante qui fait dire qu'un tableau eſt une perle; ce n'eſt peut-être pas une très-bonne couleur, mais c'en eſt une qui plaît. Un pinceau *précieux* n'eſt pas large, moëlleux, ragoutant; il eſt plutôt petit & careſſé, & l'ouvrage qu'il produit approche bien du léché.

Un tableau de Gérard Douw, & ſur-tout un tableau de Vander Werf eſt *précieux*; la couleur, le pinceau, tout en eſt *précieux*. Des tableaux de Raphael, du Corrège, du Titien, du Dominiquin &c., ſont du plus grand prix: mais on donneroit une bien fauſſe idée de leur mérite en diſant qu'ils ſont *précieux*.

On dit auſſi qu'un ouvrage eſt *précieuſement* fait, & c'eſt le contraire d'un ouvrage fait grandement.

Quand on n'eſt point appellé par la nature à faire des ouvrages ſublimes, de beaux, de grands ouvrages, on eſt heureux du moins d'avoir acquis ou reçu les qualités qui fourniſſent les moyens de plaire par des ouvrages *précieux*. C'eſt un mérite inférieur; mais c'eſt toujours un mérite de plaire.

Le *précieux* qui n'eſt dû qu'à des ſoins recherchés ne produit que des ouvrages fades & meſquins: il doit être ſoutenu par l'eſprit de la touche, par la fineſſe des tons & du deſſin. Alors il mérite des éloges dans les genres inférieurs, & ſur-tout dans les petits tableaux. (L)

PRÉCISION (ſubſt. fem.) Ce mot ne s'emploie guère qu'en parlant des formes, & il eſt par conſéquent relatif au deſſin. On ne dit pas que la couleur d'un tableau eſt préciſe, & l'on en ſent aiſément la raiſon; c'eſt que la couleur en pointure, même lorſqu'on en célèbre la vérité, dépend toujours d'un grand nombre de conventions, & ne peut ſe comparer à celle de la nature. On peut trouver de la *préciſion* dans l'effet des lumières & des ombres, non par rapport à la couleur, mais par rapport à la manière dont elles ſont répandues, & qui peut être ſouni ſe à des règles exactes, ſuſceptibles de démonſtration. Cependant on loue dans un tableau la belle entente, la magie du clair-obſcur, & non la *préciſion* du clair-obſcur.

Quand on dit que le deſſin doit rendre les formes avec *préciſion*, on n'entend pas qu'elles doivent être exprimées avec l'exactitude ſervile qu'elles pourroient avoir ſi on les traçoit par le moyen d'un Pantographe. On ne produiroit par ce moyen-ſervile qu'un ouvrage inſipide & froid. La *préciſion* du deſſin eſt elle-même ſoumiſe à des conventions. On a vu, dans pluſieurs articles de ce dictionnaire, que les formes doivent être agrandies, que les petits détails doivent être négligés, que les vices de la nature doivent être corrigés d'après les plus beaux monumens antiques qui nous enſeignent la plus ſavante manière de la lire. Enfin il faut donner aux formes du ſentiment, du caractère, par des moyens particuliers à l'art, & même par des moyens différens dans chacun des arts qui dépendent du deſſin. Que reſte-t-il donc pour former ce qu'on appelle la *préciſion*? L'artiſte le ſent, mais il lui ſeroit peut-être impoſſible de le démontrer aux autres.

Ce qu'on peut dire, c'eſt qu'il eſt des formes principales, & des formes inférieures. Les premières doivent être rendues dans les proportions de leur juſte longueur meſurée ſur un modèle parfait, & dans leur juſte largeur dépendante pour le tout enſemble des premières formes données du modèle qu'on adopte, enſorte que le bras n'appartienne pas à une perſonne plus maigre & la jambe à une

Digitized by Google

personne plus chargée d'embonpoint. Chacun des principaux muscles décrit des lignes rentrantes & sortantes qui doivent être exactement, mais non servilement tracées : chacun d'eux a son gonflement, son applatissement, son origine, son insertion qui doivent être sentis. Tout cela conduit à la *précision* qui n'est point telle qu'on doive en attendre la chose elle-même, mais un ouvrage de l'art qui soit l'imitation de ses apparences.

Une figure rendue avec *précision* est donc la représentation de l'apparence du modèle, considéré à une certaine distance, & non regardé de près & en détail avec une recherche scrupuleuse de ses petites parties. Une imitation servile & froide ne donneroit pas cette apparence ; on reconnoîtroit trop aisément la fausse opération d'un art timide : elle doit son caractère séducteur à des moyens différens soumis à la manière particulière de sentir du maître qui les emploie. Ainsi la *précision* dans l'art est un mélange de mensonges hardis & de grandes vérités, d'où résulte l'apparence de la nature.

Si l'artiste vouloit entrer dans le détail des plus petites vérités, ou s'il s'en tenoit à vouloir tracer laborieusement la vérité pure des formes, il tomberoit dans une maigreur, dans une sécheresse que ne connoît point la nature, & il avertiroit lui-même qu'il ne fait que mentir.

Mais s'il est si difficile d'exprimer par le discours ce que les artistes entendent par la *précision* dans les formes, comment faire comprendre aux personnes étrangères aux arts ce que c'est que le sentiment qui l'anime & la vivifie ? (L)

PRÉJUGÉ, (subst. masc.) « Ce mot se » prend en général, en mauvaise part, pour » marquer une prédilection qui n'est fondée » ni sur la raison ni sur la nature, en faveur » d'un certain maître ou d'une manière parti- » culière. Puisque cette prédilection n'est pas » fondée sur la raison, il faut employer tou- » tes nos forces à nous en délivrer : mais on » ne peut guère espérer d'extirper entièrement, » dans un âge avancé, des idées auxquelles » on a laissé prendre de fortes racines pendant » tout le temps de la jeunesse. Cette difficulté » de vaincre le *préjugé* doit être comprise » entre les causes qui rendent la perfection si » rare.

» Celui qui veut faire de rapides progrès » dans quelque art ou dans quelque science, » doit commencer par mettre une grande » confiance dans le maître qui se charge de » l'instruire, & même avoir un certain *pré-* » *jugé* en sa faveur : mais vouloir continuer » toujours à le regarder comme infaillible, » ce seroit rester toujours dans un état d'en- » fance.

» Il est impossible de marquer le moment » où l'artiste doit commencer à se hasarder » d'examiner & de critiquer les ouvrages de » son maître, ou même les chefs-d'œuvre de » l'art : nous pouvons seulement dire qu'il ac- » quiert ce droit par degrés. L'élève devient » libre à mesure qu'il apprend à analyser la » perfection des maîtres qu'il estime ; à me- » sure qu'il parvient à distinguer exactement » en quoi consiste cette perfection, & à la » réduire à quelque règle certaine, & à quel- » qu'objet fixe de comparaison. Quand il se- » sera une fois rendu propres les principes des » maîtres qu'il étudie, il s'appercevra de » toutes les occasions où ils s'en écartent, de » toutes celles où ils manquent d'y atteindre. » De sorte que c'est véritablement par l'ex- » trême admiration, par l'aveugle déférence » qu'il a eue d'abord pour ces maîtres, & » sans lesquelles il n'auroit jamais eu cette » application excessive pour découvrir les rè- » gles & le but de leurs productions ; c'est, » dis-je, par cette admiration & par cette dé- » férence, qu'il se trouve en état, si je puis » m'exprimer ainsi, de s'émanciper à se placer » au dessus d'eux, & à devenir le juge de » ceux dont il a été d'abord l'humble disci- » ple ». *Note de* M. Reynolds, *sur le poëme de l'art de peindre, par* Dufresnoy.

Mais s'il est difficile de secouer les *préjugés* que l'on a conçus en faveur d'un ou de plusieurs maîtres, combien ne l'est-il pas davantage de secouer ceux d'une école entière ? On peut même être né dans un temps où il faut secouer ceux de toutes les écoles existantes : *préjugés* qui ont acquis une force plus puissante par l'exemple d'un grand nombre d'hommes que l'on estime, & par l'erreur d'un siècle entier. Quelle force de génie doit animer un jeune artiste, pour qu'il ait la juste présomption de s'élever seul contre tant de voix imposantes, contre tant d'ouvrages applaudis qui s'accordent à le tromper ! Dès son entrée dans la carrière, on lui dit qu'en étudiant la nature il ne doit pas étudier la nature, mais qu'il doit la remplacer par une certaine manière qu'on lui apprend ; que l'antique est propre tout au plus à l'occuper jusqu'à ce qu'il ait fait assez de progrès pour dessiner d'après le modèle, mais qu'ensuite il ne feroit que lui inspirer une manière froide, roide, sans ragoût, sans esprit ; que l'étude de Raphaël est à-peu-près aussi dangereuse que celle des monumens de l'antiquité ; que le *faire* est la première partie de l'art, celle qui donne le prix aux ouvrages estimés ; que la peinture est un véritable métier, indépendant de la réflexion, du jugement, du génie ; que

Digitized by Google

ce métier consiste à entasser des figures, des groupes d'une manière capable de flatter les yeux, & que par conséquent la meilleure des écoles est celle de Naples qui a fourni les Giordano, les Solimeni, &c; que dans la composition, il est assez inutile d'examiner si l'on introduit des figures, des groupes inutiles, si l'on en omet de nécessaires, si chaque figure a le juste mouvement, la véritable expression de ce qu'elle doit faire ou exprimer; mais qu'on doit avoir une grande attention d'établir de beaux groupes, de les bien lier, de les bien cadencer, de bien faire pyramider toute la machine, &c. On appuye ces préceptes de l'exemple de Pietre de Cortone & de vingt autres artistes célèbres: l'élève écoute, il admire, & s'il n'a pas le vrai génie de l'art, il admirera toute sa vie. Il fera le voyage de Rome, il verra Michel-Ange, Raphaël, l'antique; il fera des études d'après eux: études vaines; les premières leçons qu'il a reçues, les nombreux exemples qui les autorisent, sont profondément gravés dans son esprit; il ne s'en départira jamais: & en copiant Raphaël & l'antique, il se proposera de ne les point imiter, ou de les corriger par la pratique des maîtres qu'on lui a donnés pour modèles.

Mais est-il vrai qu'on ait jamais donné de semblables leçons? Si vrai, que je n'ai changé que les termes, & que je les ai recueillies des écrits de quelques artistes justement estimés: si vrai, qu'elles sont déposées dans des tableaux admirés en France & en Italie.

Il ne suffit donc pas, pour atteindre au vrai but de l'art, que l'élève comme le dit M. Reynolds, reconnoisse les occasions où ses maîtres s'écartent eux-mêmes de leurs principes: il faut, ce qui est bien plus difficile, qu'il reconnoisse quand ces principes sont vicieux; il faut qu'il se range seul, à côté de l'antique & des véritables grands maîtres, contre tous ses contemporains (I).

PRESTESSE, (subst. fem.), mot emprunté de l'italien *Prestezza*, & admis dans la langue de l'art pour exprimer la facilité & la promptitude de la manœuvre. On ne peut nier que cette qualité ne prête aux ouvrages un mérite séduisant, mais il est impossible qu'elle ne nuise pas à d'autres mérites d'un genre supérieur. On aime à voir que l'artiste a opéré en se jouant, qu'il possédoit assez bien les plus grandes difficultés de son art pour n'en faire qu'un badinage, qu'il en avoit assez pénétré la science, & se l'étoit rendue assez familière pour en marquer l'empreinte dans les jeux de son pinceau. On aime à suivre la marche légère & libertine qui semblait devoir l'égarer, & qui n'a fait que le conduire plus promptement au but. On reconnoit avec plaisir dans ses ouvrages, ces graces particulières qui toujours accompagnent l'adresse, & qui fuient la fatigue du travail & celle de la réflexion.

La *prestesse* procure encore un autre avantage qui l'a fait rechercher des peintres Vénitiens; c'est qu'elle est favorable à la couleur qui n'est jamais plus belle que quand elle n'est pas tourmentée, que quand l'artiste la pose largement & avec facilité sur la toile ou le paneau pour n'y plus revenir. Le Titien faisoit ses tableaux de peu de chose, & les terminoit par des touches fières & hardies. On ne pourroit sans injustice lui refuser la science du dessin & la justesse du coup-d'œil; mais il auroit craint de fatiguer ses couleurs, d'en altérer la fraicheur ou l'éclat, s'il se fût asservi à la grande pureté des formes; & il a sacrifié la correction du dessin aux charmes brillans du coloris. Il sentoit peut-être que, dans les arts, on fait plus promptement des conquêtes par la séduction que par la sagesse, ou plutôt il suivit son penchant, & l'on ne peut le condamner.

Ce n'étoit point sans doute un dessinateur méprisable que le Tintoret. On n'annonce pas aussi fièrement les formes sans les bien connoître. Mais il sacrifia la pureté du dessin à celle de la couleur qu'il plaçoit du pinceau le plus vif & le plus hardi: aussi tient-il un des rangs les plus illustres entre les coloristes, & il doit bien plus sa réputation à sa *prestesse* qu'à la perfection de ses ouvrages. On peut critiquer ses fautes; on peut se plaindre de ce qui manque à ses ouvrages qui semblent moins faits que jettés: mais il étonne, & on l'applaudit.

Ainsi la *prestesse* a deux avantages; celui d'exciter la sorte d'admiration qu'inspire une dextérité peu commune, & celui de laisser aux couleurs le charme de leur virginité. Mais elle a deux grands inconvéniens: celui de nuire à la grande correction du dessin, celui de ne pas être compatible avec la grande finesse de l'expression.

« Le dessin exige, dit Mengs, une grande » patience & beaucoup de réflexion pour bien » mettre ensemble les différentes parties, & » le tout ». Mais est il possible de rechercher la plus grande pureté des formes, leur accord, leur flexibilité; d'être toujours sur ses gardes pour ne pas sortir du trait qui seul peut être juste, sans qu'aucun autre puisse le suppléer; pour ne pas seulement parvenir à la correction, mais pour s'élever même à la beauté; & de placer & fondre en même temps les couleurs avec cette *prestesse* qui ménage leur éclat?

Les expressions fortes peuvent s'accorder avec la *prestesse*. Elles peuvent être regardées comme

Digitized by Google

des exagérations qui ajoutent une sorte de *charge* à la nature, & qui la rendent plus facile à saisir que lorsqu'elle est dans le calme. Mais les expressions fines & douces tiennent à une altération si subtile, à des changemens si délicats dans les formes, que les dessinateurs les plus purs sont parvenus seuls à les rendre. Loin de nuire à la beauté, elles lui ajoutent de nouveaux charmes, & ce n'est point avec *prestesse*, ce n'est pas en jouant avec les couleurs & le pinceau, qu'on parvient à l'expression de la beauté ; elle est le prix du travail le plus réfléchi.

L'artiste qui a eu le temps de mesurer son esprit & ses forces, doit se livrer surtout aux parties de l'art auxquelles la nature l'a destiné. Qu'il se livre à la *prestesse*, si c'est par elle qu'il doit surtout se distinguer. Mais puisqu'elle est contraire aux parties de l'art qu'on peut regarder comme supérieures & capitales, ce seroit une grande faute aux maîtres d'inspirer à leurs élèves le desir de se distinguer par la *prestesse* (L).

PRIMITIVE, *couleurs primitives ;* elles ne sont dans l'art, qu'au nombre de trois, le rouge, le jaune & le bleu. Le jaune combiné avec le bleu produit le verd ; le rouge combiné aussi avec le bleu produit le violet, & avec le jaune, l'orange. Le blanc & le noir ne sont pas comptés au nombre des couleurs ; le blanc représente la lumière & le noir sa privation. On a calculé que les diverses combinaisons de ces premières couleurs montent à plus de huit cens ; on ne doit donc pas être surpris que les anciens aient pu peindre avec trois couleurs en y joignant le noir & le blanc ; il n'est pas même impossible qu'avec ces sœcurs si simples, il y ait eu entre eux de bons coloristes. Les couleurs que les peintres employent aujourd'hui, & qui sont les mêmes dont le Titien, Rubens & les coloristes les plus célèbres ont fait usage, ne sont pas en fort grand nombre : elles ne fournissent que des couleurs sales, mattes, ternes, fades, désagréables à ceux qui savent mal les employer ; mais elles procurent des teintes enchanteresses aux artistes qui possèdent la magie dont elles font les instrumens : impuissantes par elles-mêmes, elles doivent tous leurs effets à la science du magicien (L).

PRINCIPAL, *objet principal.* Il faut qu'il y en ait un dans quelqu'ouvrage que ce soit : il est le foyer dont tous les objets partent comme autant de rayons ; c'est de lui qu'ils émanent, c'est à lui qu'ils aboutissent ; tous lui sont subordonnés, & si cette subordination n'est pas bien observée, l'unité est perdue, & l'intérêt se perd avec elle, puisque nécessairement il doit s'affoiblir aussitôt qu'il se partage. Cette loi est celle de tous les arts, aussi bien que de ceux qui dépendent du dessin (L).

PRINCIPE (subst. masc.) On appelle *principes* de l'art, les règles, les loix qu'il doit observer. Nous ne ferons pas un article particulier de ces *principes*, puisque la plupart des articles de ce dictionnaire ont pour objet de les établir.

On appelle aussi *principe* d'une chose ce qui la constitue, ce qui lui est essentiel. Les différens genres de peinture ont leurs *principes* différens. Celui de la peinture d'histoire est l'expression ; celui du portrait, la ressemblance ; celui du paysage, l'effet ; celui de la nature morte, l'illusion. Confondre ces principes, c'est obscurcir les idées qu'on doit se former de chaque branche de l'art, & l'art souffrira de cette confusion des idées.

Les artistes, dit M. d'Hancarville, (*Disc. sur la sculpture & la peinture dans le tome II des antiquités Etrusques, &c.*) cherchant des routes nouvelles pour donner de la considération à leurs ouvrages, ont totalement abandonné celle que Raphael avoit suivie avec tant de gloire, & ont bien montré combien sa méthode étoit sure & sa perte irréparable. On n'avoit garde de dire, au temps de ce grand homme, qu'un tableau étoit sans effet, lorsqu'il montroit d'une manière convenable le sujet pour lequel il étoit composé ; lorsque toutes les figures exprimoient ce qu'elles devoient exprimer, de la manière dont elles le devoient ; lorsque, dans un concert bien ordonné, il n'y avoit pas de partie qui ne se liât avec le tout, point de figure qui ne parût nécessaire, pas un mouvement qui ne fût relatif à l'action, enfin pas un sentiment qui ne contribuât à en faire naître un tout semblable dans l'ame du spectateur étonné. Cette marche étoit difficile ; il falloit sans doute beaucoup de raisonnement & d'intelligence, beaucoup de connoissance des affections de l'ame & des passions humaines, pour faire un bon tableau ; & comme l'esprit & le cœur y contribuoient également, ils y trouvoient ensuite de quoi se contenter. Cependant ces maîtres nouveaux sont venus ; ils ont regardé les difficultés essentielles à l'objet de l'art comme des obstacles fâcheux qui rallentissoient leurs opérations, & qu'il convenoit d'abbattre pour n'être pas toujours dans l'embarras de les franchir. Ainsi, au lieu d'accommoder leur méthode à la nature de la chose, ils ont assujetti la nature même de la chose à leur méthode : dès-lors on n'a plus demandé

Digitized by Google

si un tableau exprimoit beaucoup, mais s'il faiſoit beaucoup d'effet (1).

L'objet d'un art étant fixe & déterminé, la méthode qu'il doit ſuivre eſt preſcrite : car parmi toutes celles qu'on pourroit imaginer, il n'y en a qu'une qu'on puiſſe regarder comme la meilleure de toutes, & elle eſt toujours compoſée de différentes maximes, dont les unes ſont ſubordonnées aux autres ſuivant leur différence importance. C'eſt l'expreſſion qu'il faut principalement chercher, lorſqu'il s'agit de rendre des êtres capables de ſentiment; comme c'eſt l'effet qu'il eſt eſſentiel de trouver, lorſqu'on peint des choſes inanimées.

Ainſi la repréſentation d'un fait que l'hiſtoire propoſe à la peinture, & celle d'un payſage, ſont deux choſes dont l'exécution demande une manière qui, ſans être oppoſée, n'eſt cependant pas la même. Dans la première, où tout annonce des êtres penſans, agiſſans, capables de ſentir, l'effet ſera ſubordonné à l'expreſſion qui eſt le but principal : dans le payſage au contraire, c'eſt l'effet même qui eſt le principe du ſentiment ; c'eſt lui qui anime la nature muette ; c'eſt lui qui, ménageant les lumières avec économie, enveloppe dans l'ombre les objets les moins importans, & rappellant la vue ſur le petit nombre de ceux qui ſont les plus agréables, nous tranſporte dans l'endroit même que l'artiſte a voulu peindre. Car quelque beau que ſoit le ſite qu'il aura choiſi ou compoſé, il ne nous touchera qu'autant que, pour nous le mettre ſous les yeux, l'auteur aura eu l'art de rapprocher les circonſtances les plus intéreſſantes qui le font valoir, & qu'en les liant intimement enſemble par l'effet qu'il aura ſu leur donner, il n'aura, pour ainſi dire, fait de toutes ces parties réunies, qu'un ſeul objet.

..... D'après ce que nous venons de dire, nous eſpérons que l'on ne croira pas que c'eſt l'effet que nous blâmons dans la peinture, mais l'emploi ou plutôt l'étrange abus qu'on en a fait, & qui, ayant introduit parmi nous une ſorte d'art nouveau, a ſoumis celui de Raphaël, au caprice du moindre écolier, en le réduiſant à une ſorte de méchanique qui le déshonore totalement. Dans cet état d'aviliſſement que nous avons repréſenté, l'art devenu ſans comparaiſon plus facile, n'a plus demandé de ceux qui le profeſſoient le même génie, la même ſcience, ni cette grande élevation d'eſprit qu'il exigeoit autrefois; ce qui a fait que les peintres ſe ſont multipliés à l'infini, & que tout-à-coup on a eu beaucoup de tableaux, mais très peu de bons ouvrages..... On a dès-lors vu des amateurs orgueilleux ſe croire capables de faire mieux que des artiſtes, & de diriger les opérations d'un art qui, ſur tous les autres, demande à être libre : on les a vus conduire eux mêmes les tableaux qu'ils vouloient avoir & comme ſi ce n'eût pas été aſſez d'en choiſir les ſujets (1) avoir la préſomption de décider comment ils devoient être exécutés. Contraints par ce nouveau genre de ſervitude, bien plus grand que celui qu'ils avoient voulu éviter, les peintres n'ont plus été les auteurs de leurs ouvrages, & comme on ne peut jamais rendre les ſentimens des autres, comme on peut exprimer les ſiens propres, tout a été gêné dans leurs productions; la grace, la naïveté, la ſimplicité ont diſparu; tout s'eſt reſſenti de la gêne dans laquelle on a tenu l'artiſte, & l'on peut dire qu'en perdant l'expreſſion & le goût du grand, la peinture a pris une forme nouvelle, ſous laquelle elle n'a plus été reconnoiſſable.

PRIX. (ſubſt. maſc.) Ce mot exprime la valeur des choſes, la ſomme pécuniaire que l'on en donne. On dit qu'une marchandiſe eſt à très-haut *prix*, pour exprimer qu'elle ſe vend très-cher.

On a vu des tableaux de certains maîtres ſe vendre à très-haut *prix* de leur vivant, & ſe donner enſuite à très-bas *prix*; c'eſt un juſte arrêt de la poſtérité qui réduit à leur juſte valeur des ouvrages, dont l'engouement

(1) De-là ce genre d'apparat, dans lequel l'artiſte ne cherche, & le public n'admire que l'effet; de-là cette négligence des principales parties de l'art; de-là cette ſorte de mépris dans lequel eſt tombé Raphaël. Car on le loue par poliveté, mais on ne fait pas l'eſtimer. Ce qu'on appelle l'effet manque ſouvent à ſes ouvrages, & il ne ſauroit plaire à des gens qui n'ont que des yeux, & qui croyent que la peinture ne doit parler qu'aux yeux. M. d'Hancarville ne preſcrit pas aux peintres d'hiſtoire de négliger entièrement l'effet; ce ſeroit leur conſeiller de mettre leurs ſoccès au hazard : mais ils ne doivent le regarder que comme une partie inférieure, & être bien perſuadés que l'expreſſion, jointe à la beauté, eſt la partie capitale de leur art. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Quant au choix des ſujets, & à ce qui regarde l'invention, on peut répondre à M. d'Hancarville, que même dans les plus beaux temps de l'art, des hommes éclairés ont conduit des artiſtes illuſtres, qui avoient la docilité de demander & de ſuivre leurs conſeils. Mais ſi ces artiſtes n'étoient pas aſſez inſtruits dans les lettres, ils étoient du moins capables de réfléchir profondément ſur les idées qu'ils recevoient, & de ſe les rendre propres par la force de leur génie. C'eſt ainſi que Raphaël a été guidé par le cardinal Bembo dans les ouvrages qu'il a faits au Vatican. Michel-Ange, plus inſtruit, ne ſe ſervoit la ſſe guider par perſonne. Annibal Carrache profitoit, pour l'invention, des lumières de ſon frère Auguſtin & de quelques gens de lettres. On ne ſauroit trop recommander aux artiſtes d'acquérir aſſez d'inſtruction pour ne rien devoir qu'à eux-mêmes dans toutes les parties de leurs ouvrages. Sans chercher des exemples hors de la France, tels ont été le Pouſſin, le Brun, Mignard, & beaucoup d'autres. (*Note du Rédacteur.*)

des

des contemporains avoient exagéré le mérite. Nous sommes dès-à-présent témoins de cet abaissement de *prix*, pour des tableaux que nous avons vu faire.

Souvent au contraire des ouvrages qui n'ont pu suffire à la subsistance des auteurs, sont portés à très-haut *prix* par la postérité: nouvelle preuve de l'injustice des contemporains, qui n'ont que trop souvent prodigué le mépris aux vrais talens; les récompenses, aux talens imaginaires.

Les amateurs du grand genre dans la peinture voyent avec surprise & même avec une sorte d'indignation que la représentation d'un paysan Hollandois ou d'une scène bacchique, est souvent portée à un *prix* très-haut, pendant qu'on livre à bas *prix* des tableaux d'histoire, ouvrages de maîtres connus, & qui ne manquent pas même d'une certaine célébrité. Il s'en faut bien cependant que cette différence du *prix* soit toujours injuste. On ne paye pas le genre, mais la perfection de l'ouvrage: on paye cher la bambochade Hollandoise qui est parfaite dans son genre; on néglige le tableau d'histoire qui, d'ailleurs embarrassant par son étendue, s'élève à peine au dessus de la médiocrité. Et pourquoi l'amateur videroit-il sa bourse pour se procurer à grands frais l'ouvrage d'un artiste qui n'a eu que le talent assez vulgaire de réunir à un dégré moyen les parties inférieures de l'art? Il y a eu des temps où ce talent a suffi pour procurer un certain nom: la postérité conserve quelque respect pour ces représentations du second ordre; mais elle ne s'en rend pas tributaire.

On aura droit de réclamer contre l'injustice, quand on verra payer très-cher une bambochade médiocre, & mettre à bas prix un tableau de Raphael, ou même du Carrache ou du Dominiquin. Mais les beaux ouvrages de ces grands maîtres & de ceux qu'on peut leur comparer restent toujours à un *prix* fort supérieur à celui des meilleures bambochades peintes par les Hollandois. On ne peut se plaindre de ce que peu de personnes en achètent: d'abord on en expose rarement en vente; & ensuite il faut être fort riche pour y pouvoir mettre le *prix*.

Il est vrai que des raisons particulières de convenance font plus ou moins rechercher certains tableaux. On aime mieux meubler un cabinet d'un certain nombre de jolies bambochades, d'agréables paysages, que d'en couvrir un mur entier d'un seul tableau d'histoire, qui, abstraction faite de la supériorité du genre, seroit d'un mérite inférieur. Cette convenance n'est point elle-même une injustice.

Il pourroit arriver que l'on vît payer plus cher une bambochade d'un mérite bien reconnu, qu'un excellent tableau d'histoire d'un peintre vivant. Mais l'acquéreur seroit bien excusable: il seroit sûr du mérite de l'ouvrage dont il feroit l'acquisition: parce que ce mérite seroit généralement avoué depuis long-tems: mais à moins de porter sa confiance en lui même jusqu'à la présomption, comment se croiroit-il assuré du mérite d'un peintre vivant, lorsqu'il sait que tant de fois les jugemens des contemporains ont été cassés par la postérité?

Les personnes étrangères aux arts sont souvent étonnées du haut *prix* que l'on attache à des desseins dans lesquels ils ne voyent que des coups de plume, de crayon ou de pinceau donnés, à ce qu'il leur semble, au hasard, qui paroissent faits avec une négligence choquante & qui ne sont arrêtés dans aucune partie. » Cependant, dit avec raison M. Reynolds, ces desseins ainsi heurtés sont en effet » d'une grande valeur, parce que, malgré la » manière en apparence grossière dont ils sont » traités, ils donnent une idée de toutes les » parties qu'ils indiquent sans les exprimer, & » d'un tout ensemble qui est saisi par ceux qui » savent les bien lire. L'heureuse facilité de ces » indications annonce les talens du maître, » soit dans la conception & la composition en » général, soit enfin dans les graces & l'élé» gance des attitudes ». Il est vrai que tout cela n'est apperçu que par les personnes savantes dans l'art: c'est sur parole que les simples amateurs estiment & payent chèrement ces croquis: l'argent qu'ils en donnent est le *prix* auquel ils achètent le titre de connoisseurs, & comme ce titre leur est précieux, il est bien juste qu'ils l'achètent quelquefois un peu cher. (L)

PRIX. Ce mot se prend encore dans une autre acception: il signifie la récompense accordée au mérite consommé, ou l'encouragement donné au mérite naissant. On a vu quelquefois proposer un concours entre des artistes estimés; chacun d'eux étoit payé de son tableau, & un *prix* étoit décerné à celui que l'on jugeoit avoir fait le meilleur ouvrage.

L'académie royale de peinture & sculpture de Paris, imitée par d'autres écoles, propose différens *prix* à ses élèves. Une médaille d'argent est accordée à l'élève qui a le mieux dessiné ou modelé une académie: c'est ce qu'on appelle le *prix* de dessin. Le grand *prix*, qui se donne seulement une fois chaque année, consiste en une médaille d'or: il est adjugé à l'élève qui a fait le meilleur tableau ou le meilleur bas relief sur un sujet donné, & lui procure le droit de faire le voyage de Rome aux frais du roi. Une médaille d'or de moindre valeur forme le second *prix*.

M. d'Hancarville fait à ce sujet des réflexions qui ont été fort justes à certaines époques & qui peuvent le devenir encore. C'est ce qui nous engage à les rapporter, quoique l'auteur paroisse avoir eu plutôt en vue l'Italie que la France.

» Quelques artistes très-capables, dit-il, & » quelques vrais amateurs de l'art, frappés de » la dégradation, s'unirent pour chercher du » remède à un mal qu'on ne pouvoit s'empêcher de sentir. Leur intention étoit bonne, » mais le succès n'y répondit pas, & les moyens » qu'ils employèrent, purent contribuer encore » à hâter la chûte qu'ils avoient voulu prévenir. Ils imaginèrent des établissemens qui furent nommés académies, & si l'on ne peut » reprocher à ces institutions la décadence de » la peinture, c'est parce qu'elle les avoit précédées. Bientôt la nécessité de faire nombre » plaça à côté de gens de mérite, des gens » qui n'en avoient aucun. Ceux-ci, pour cacher leur manque de talent, & pour augmenter leur crédit, se donnèrent à eux-mêmes le titre de professeurs qui en imposa au » vulgaire; leurs maisons se remplirent d'apprentis qu'ils appelèrent leurs élèves : ils » proposèrent leurs propres ouvrages pour modèles, & leurs opinions pour maximes. On » vit avec douleur leur voix régler les distinctions destinées à l'encouragement de la » jeunesse. Ayant la disposition de ces récompenses, ils obtinrent les suffrages de leurs » confrères en faveur de leurs disciples, & » donnèrent les leurs aux disciples de leurs confrères. La protection distribuant le *prix* qui » n'étoit dû qu'à la capacité, l'intrigue tint » lieu de talent, & les honneurs qui eussent » animé le génie ne servirent plus qu'à énorgueillir des gens qui en manquoient ».

» Si l'on eût consulté le bien de l'art, on » eût toujours fait le choix de celui dont la » manière différant le plus de celle de ses » maîtres, s'approchoit davantage de la nature : mais ces maîtres eux-mêmes, devenus juges, firent pencher la balance du côté » des élèves qui les copioient le plus servilement. Ainsi l'on vit couronner ceux qui » surpassoient tous les autres dans une manière où le plus ignorant étoit précisément » celui qui devoit être récompensé. Fier de » l'avoir emporté sur leurs rivaux, flattés d'être » les objets d'un choix que le public semblioit approuver, ils pensèrent mériter cette » distinction pour l'avoir obtenue; & parce » qu'on les croyoit capables de devenir de bons » artistes, ils s'imaginèrent l'être déja. Dès-lors, au lieu de juger de leurs ouvrages, » par la comparaison de ceux des grands maîtres, ils décidèrent du mérite des chefs-» d'œuvre des plus grands peintres en les com-» parant à leurs propres ouvrages, & se préparèrent d'avance à ne les approuver qu'autant qu'ils leurs ressembleroient. Comme ils » trouvèrent que tout ce que ces peintres » avoient fait, étoit totalement opposé à ce » qu'ils avoient appris, ils aimèrent mieux » blâmer les anciennes méthodes, que de » réformer celles qu'ils avoient adoptées, & » s'imaginèrent devenir des gens habiles en » critiquant ceux qui l'étoient réellement, & » en méprisant ce qu'ils ne pouvoient imiter. » Beaucoup de ces personnes qui ne se décident que sur l'opinion de ceux en qui elles » ont mis leur confiance, parce qu'elles leur » croyent de la capacité, ont adopté le goût » de ces mêmes artistes, pensant qu'ayant étudié en Italie, ils devoient nécessairement être » plus habiles que les autres.

» Mais à quoi sert d'avoir vécu en Italie, » si l'on n'y a fait que ce que l'on eût pu » faire sans sortir de chez soi? Si l'on n'y a » pas porté des yeux capables de sentir les » beautés qu'elle renferme? Si enfin ce que » l'on voit, au lieu de détruire les fausses » maximes qu'on y a apportées, ne sert qu'à » les confirmer?

» Ce n'est pas que, dans la foule, il ne » se soit trouvé des hommes qui, ouvrant les » yeux à la vérité, ont vu ce qu'il convenoit de faire, & ont fait des efforts pour » arriver à ce qu'ils croyoient le meilleur. » Mais dès-lors, leur conduite paroissant un » reproche pour leurs confrères, ceux-ci sont » devenus leurs ennemis. Et comme ils formoient le plus grand nombre, & que par-là » même leurs opinions décidoient de la réputation des premiers, ils les ont obligés de sacrifier leurs progrès à leur fortune, & de quitter » de bonne heure une méthode que d'ailleurs le » goût de leur pays, & la nécessité de flatter ce » goût, les auroient dans la suite contraints de » réformer. On peut voir, sur ce que nous » venons de dire, l'apologie que Nicolas » Poussin fut obligé de faire de sa manière » attaquée par des adversaires tels que ceux » dont nous venons de parler ».

PROCÈS, (subst. masc.). Il paroîtra peut-être étrange qu'on ait cru devoir faire sur ce mot, un des articles de cet ouvrage, consacré aux beaux-arts. Ceux qui les cultivent, fuyent les *procès*, *inde litibus* (1), les amateurs éclairés sentent combien tout payement est au-dessous du prix d'un bon ouvrage, & même des efforts & des études qu'il faut faire pour en produire un médiocre. Aussi ne sont-ils pas portés à disputer sur le payement des productions de l'art.

(1) Dufresnoy.

Digitized by Google

Comme cependant toutes les perſonnes qui employent les artiſtes ne ſont pas éclairées, & ne ſont pas des amateurs; & que tous les artiſtes eux-mêmes n'ont pas toujours la nobleſſe de penſer que doit inſpirer l'exercice d'un art libre, il arrive qu'il s'élève des conteſtations entre les peintres, ſculpteurs, graveurs, & ceux qui les employent.

Sans prétendre épuiſer tous les cas ſuſceptibles de *procès* relatifs aux beaux arts, nous nous bornerons à ceux qui ſont les plus communs. En les expoſant, notre deſſein eſt de mettre les juges à portée d'y appliquer utilement les points de *droit* auxquels ils auront rapport. La plupart de nos réſultats ne nous ont été dictés que par les loix de l'équité naturelle, d'après les connoiſſances que nous avons ſur les travaux des artiſtes, qui, comme on le verra, ne doivent pas être traités comme ceux des autres profeſſions.

Les difficultés ſur le payement d'un ouvrage de l'art peuvent naître de deux circonſtances néceſſaires à diſtinguer 1°. Celle où l'on n'aura pas fait de conventions, 2°, celle dans laquelle il aura été fait des conventions, ſoit verbales, ſoit par écrit.

Dans la première circonſtance, l'homme qui a demandé un ouvrage peut refuſer de le payer, principalement ſur trois motifs.

Le premier, parce que le prix demandé par l'artiſte lui paroît exceſſif.

Le ſecond, par le défaut de reſſemblance, ſi c'eſt un portrait.

Le troiſième, parce que l'ouvrage eſt inférieur à ce qu'on avoit droit d'attendre du talent de celui qui a été choiſi pour le faire.

Examinons le premier de ces motifs, & convenons d'abord qu'on eſt en droit de ſe refuſer au payement d'un ouvrage, ſi l'artiſte exige un prix qui paroiſſe exceſſif. Car quoiqu'on diſe communément: cet ouvrage eſt impayable, il eſt ſans prix, &c; on a droit auſſi de répondre: chaque choſe a ſon prix. Pour le déterminer, les arbitres nommés par le juge auront à conſidérer *le mérite de l'ouvrage, & ſes défauts; enſuite quel eſt le dégré de talens de ſon auteur; quels prix lui ſont donnés ordinairement pour ce qui ſort de ſa main; enfin, par approximation, quel eſt le prix donné aux artiſtes de ſon rang, pour des ouvrages à-peu-près du même genre que celui qui donne lieu au procès.*

Pierre, citoyen d'une fortune aiſée, a demandé un tableau ſans convenir du prix: il eſt content de l'ouvrage. Le peintre lui demande dix mille livres. Pierre refuſe ce payement, par la raiſon que le pendant d'un tableau qu'il vient de faire faire, & qui eſt auſſi l'ouvrage d'un habile homme, ne lui a coûté que trois mille livres. Le peintre ſoutient que, ſans avoir égard au mérite ni au prix du pendant de ſon tableau, le ſien lui doit être payé la ſomme demandée, parce que c'eſt ſon prix, & qu'il lui a été alloué pareille ſomme de dix mille livres pour un ouvrage de même nature, fait pour tel Prince, &c.

L'affaire miſe en arbitrage; ſi le tableau, quoique beau, ne doit pas être porté à dix mille livres, eu égard au prix commun des autres artiſtes diſtingués, il nous ſemble que Pierre ne doit pas être tenu de payer cette ſomme.

D'un autre côté, il ne ſeroit pas juſte de réduire l'artiſte au prix du tableau que Pierre a fait faire précédemment pour la ſomme de 3000 livres, qui peut avoir été conſentie par des raiſons particulières de la part de l'artiſte. Si on penſe que le tableau qui fait l'objet de la diſcuſſion vaut 5 ou 6,000 livres, on peut fixer le payement à cette ſomme; mais en laiſſant toujours le peintre maître de retirer & garder ſon ouvrage.

Deuxième motif de refus.

Un homme fait faire ſon portrait, il ne veut pas le recevoir parce qu'on ne le trouve pas reſſemblant: il n'en doit pas moins payer le prix convenu.

Sur le fait de la reſſemblance, il n'y a pas de tableaux ou ſtatues *portraits* qui réuniſſent tous les ſuffrages, & qui n'éprouvent les opinions les plus contradictoires. Première raiſon pour ne pas condamner le peintre ou le ſculpteur.

Allons plus loin: quand le défaut de reſſemblance exiſteroit aux yeux de la plupart de ceux qui ſeroient conſultés, nous penſons que l'artiſte doit recevoir le prix de ſon travail, même ſans *dire d'experts*, parce que le ſuccès en cette partie eſt indépendant de ſon talent, & même de ſon application la plus vive. Ce ſuccès tient ſouvent à la nature des traits que nous avons à imiter, à notre manière particulière de voir & de ſentir, enfin au plus ou moins de patience du modèle & à des variations dont ſa phyſionomie eſt ſuſceptible. De plus, nous allons prouver dans le paragraphe ſuivant que l'on ne doit prétendre qu'à reconnoître les peines & l'emploi du tems d'un artiſte, & jamais ſes ſuccès.

Troiſième motif de refus: celui-ci regarde la bonté de l'ouvrage du côté de l'art. On ne veut ni accepter ni payer un tableau, ou parce qu'il n'a pas de ſuccès dans l'opinion publique, ou parce qu'il ne répond pas aux idées qu'on s'étoit formé du talent de ſon auteur.

Avant que de donner une opinion ſur cette eſpèce, il eſt bon d'entrer dans quelques détails ſur le défaut de réuſſite dans les beaux-arts. Poſons d'abord ce principe vrai: que dans les arts qui dépendent du génie de l'auteur

Digitized by Google

& du goût du public il n'y a pas de points d'excellence déterminés. Ainsi on peut bien dire à un menuisier ; *je veux une armoire ou une croisée de telle ou telle sorte ;* on peut même dire à un mécanicien, *je veux une machine qui porte tels poids*, & refuser à l'ouvrier & à l'artiste en mécanique leur payement, si l'un ou l'autre n'a pas rempli le but pour lequel il avoit été employé, parce qu'il auroit dû le faire l'ayant entrepris. Mais un homme ne peut pas refuser de payer un livre, un mémoire, un sermon, un tableau, une statue s'il l'a fait faire, par ce motif que ces ouvrages n'auront pas réussi dans le public. La raison en est que le succès des ouvrages de ce genre est absolument indépendant des efforts & même des talens des personnes qui s'en occupent. Nous croyons que ceci n'a pas besoin d'être prouvé plus au long : on sent de reste qu'il n'y auroit ni sermons, ni tragédies, ni tableaux qui manquassent de succès, s'il dépendoit même des hommes les plus célèbres de plaire constamment au public.

Pour ce qui regarde le public, il faut avouer, sans prétendre justifier tous les défauts de succès, que son goût est variable, sujet à la prévention, à l'erreur, à la mode. On peut en apporter mille preuves, sans parler de l'histoire des Phédres dans laquelle on voit que celle de Pradon fut applaudie & celle de Racine sans succès, & sans rappeller que Lanfranc l'a emporté sur le Dominiquin, le Vouet sur le Poussin, &c. &c.

Il y a pourtant une manière d'expliquer l'opinion publique, lorsqu'elle est même injuste, s'il lui arrive de donner la préférence à un talent de fantaisie & d'éclat, sur un talent profond & solide ; c'est que celui-ci demande des connoissances & du tems pour le peser & l'apprécier ; au lieu que l'autre saisit vivement les sens & entraîne d'abord la multitude.

> [1] On est de glace aux vérités,
> On est de feu pour le mensonge.

Le goût de mode a coutume de déterminer le succès des ouvrages d'esprit ; mais on ne doit pas déterminer sur cela, le jugement qu'il convient d'en porter. Et pour ne pas sortir de ce qui regarde les productions des beaux-arts, nous avons vu des artistes jouir de la plus haute réputation, mourir, & l'estime de leurs travaux mourir avec eux : tandis que des hommes dont la carrière a été obscure, ont laissé des ouvrages qui servent de modèle à la postérité.

Quand on reconnoît dans un ouvrage des parties essentielles, on ne doit ni le blâmer ni le condamner sur ce qu'il ne plaît pas au public. On ne peut pas accuser l'homme à talent, parce qu'il n'a pas cherché à plaire à son siècle ; & on doit souvent même le louer d'avoir résisté à ce torrent de la mode. Écoutons Reynolds, disc. 4. *Le tems présent & le tems futur*, dit-il, *peuvent être considérés comme rivaux ; & celui qui courtise l'un, doit s'attendre à être dédaigné par l'autre.* (1)

Après avoir démontré 1°. qu'un bon ouvrage peut ne pas jouir d'un prompt succès ; 2°. Qu'un artiste n'est pas fautif s'il n'en a réellement pas mérité ; tout le monde conclura avec nous que son travail n'en doit pas moins être payé le prix qui sera jugé lui être dû par des arbitres éclairés & équitables.

Passons aux difficultés qui peuvent naître d'après des conventions verbales qui sont les plus ordinaires avec les personnes d'art.

Un amateur a demandé un tableau & est convenu du prix. Il lui est présenté, il exige des *changemens*, des *retouches* : l'artiste complaisant cède à ses desirs : & après mille efforts, l'ouvrage n'est pas accepté. L'affaire mise en cause, on nomme des arbitres. Si le tableau est décidé acceptable, l'amateur est condamné à donner le prix convenu. Cette convention a toujours lieu, à moins que les arbitres ne jugent que l'ouvrage soit de moitié au-dessous de la somme convenue. Parce qu'alors le marché fait, est dans l'espèce de ceux où se rencontre en terme de droit, une *lésion énorme*.

Il en doit être de même à l'égard de l'artiste, si les arbitres décident que l'ouvrage est tel qu'il vaut le double du prix de la convention, il sera payé le double.

S'il arrivoit cependant que d'après un marché fait, l'amateur, trouvant l'ouvrage très-foible, pût prouver par lettres ou témoins & non autrement (2), que l'ouvrage a été négligé avec intention de le tromper, nous pensons que sans admettre l'arbitrage, l'artiste devroit être condamné à garder son ouvrage, & être par là puni d'un abus de confiance comme d'un *dol* manifeste qui annulle tout genre d'obligation.

Mais que ces exemples doivent être rares dans la classe des bons artistes ! car leur moindre intérêt est de mériter le payement promis, qui est assez ordinairement au-dessous du tems qu'ils ont employé & des efforts qu'ils ont faits. Leur véritable intérêt est celui de former ou au moins de soutenir leur réputation. Assurément le sacrifice qu'ils en

[1] La Fontaine.

[1] Trad. de M. Jansen. *Paris*, 1787.

[2] *Dolum non nisi perspicuis indiciis probari convenit.*

feroient ne seroit jamais balancé par le plaisir de tromper un homme avec qui ils auroient fait un marché, quelque sujet de haine qu'ils pussent avoir contre lui.

Il arrive au contraire très-fréquemment, que le desir d'exercer leurs arts & de montrer leur sçavoir, détermine les gens à talens à contracter des engagemens à des conditions inférieures aux ouvrages qu'ils entreprennent. Et je puis assurer qu'ayant été nommé plusieurs fois arbitre pour des contestations concernant les arts, soit par le Tribunal des Consuls de Paris, soit dans les autres tribunaux, j'ai toujours trouvé qu'en examinant l'ouvrage avec rigueur, il étoit au-dessus du prix qu'on s'étoit obligé d'en donner.

Il est une autre espèce de difficulté à laquelle peut donner lieu 1°. *l'obligation* que les Jurisconsultes appellent *personnelle*. 2°. Celle qui n'est pas *personnelle*, & peut se remplir comme ils disent *per æquipollens*, c'est-à-dire, par *équivalent*.

Pour résoudre les questions auxquelles ces conventions peuvent donner lieu, nous allons entrer dans quelques détails intéressans & très particuliers aux beaux-arts.

Quand l'ouvrage est bon, *l'obligation personnelle*, prise dans le sens le plus strict, ne peut guere faire naître de difficultés que de la part de personnes mal-intentionnées, ou très ignorantes.

Apportons d'abord en exemple la convention de payer une figure, un tableau, ou une planche, tel prix, sous la condition qu'ils seront de tel ou tel sculpteur, peintre ou graveur. L'ouvrage fait, celui qui l'a demandé refuse le payement à l'artiste, « parce que, » dit-il, j'ai appris qu'il a employé ses ou» vriers, ses eleves ou ses amis, & que par » conséquent l'ouvrage n'est pas entièrement » de celui de qui je le voulois ».

Pour parvenir à répondre à ce refus, il faut dire 1°, à l'égard du sculpteur, qu'il doit faire son modèle lui-même pour que ce soit réellement son ouvrage; mais que, pour ménager un tems précieux, il se fait aider par des ouvriers compagnons sculpteurs qui *dégrossissent* la pierre, le marbre, ou d'autres matières qui doivent servir à l'exécution de son ouvrage. Ensuite il employe des artistes habiles qu'il charge de préparer la *figure*, en suivant attentivement les divers degrés, de maniere qu'il n'a plus que les finesses & les touches de maître à donner pour égaler & souvent même surpasser le modèle qu'il en a fait. Si, dans la *figure*, il y a des parties d'un genre particulier, telles que des fleurs, des dentelles & autres accessoires sur lesquels sa pratique ne s'étende pas, le statuaire employe souvent le secours d'une main qui y est plus exercée que la sienne.

Le peintre fait souvent ébaucher & préparer ses tableaux par ses élèves d'après ses études, surtout dans les grandes entreprises, & fait faire par des artistes intelligens dans les accessoires, ceux qui entrent dans ses tableaux & qu'il ne sait pas aussi bien rendre qu'eux. C'est ainsi que le Brun, employoit Vander-Meulen pour peindre des chevaux, Baptiste pour les plantes & les fleurs, & Patel pour le payfage de ses grands tableaux.

Quant au graveur, lorsqu'il s'est assuré du trait de sa planche, qu'il en a préparé certains travaux, il est très-ordinaire qu'il employe des mains étrangères pour avancer son ouvrage.

De cet exposé, il suit que le maître disposant le plan & l'exécution de l'ouvrage, se confiant d'ailleurs à des personnes éclairées qui savent entrer dans ses vues & qu'il conduit toujours, il n'en est pas moins l'auteur, quoiqu'il se soit fait aider.

Il nous a paru que sur le cas dont il s'agit, *Pothier* peut-être prononcé à d'une maniere trop générale, en disant, *dans son traité des obligations, tom. 1, partie II*, « que quand » on a contracté de donner une certaine somme, » si un peintre célèbre faisoit un certain ta» bleau; c'étoit *un fait personnel* qui faisoit » l'objet de cette condition, & qu'elle ne » pouvoit être accomplie que *par le peintre* » *lui même* ».

Nous ne pensons pas que la décision de ce point doive être réduite d'une manière si abstraite, & nous disons qu'un artiste a suffisamment *accompli la condition* si l'on reconnoît son gout & son génie dans l'invention & l'exécution de l'ouvrage, surtout si les parties les plus essentielles sont de sa main. La preuve de la nécessité de l'exception se manifeste dans les suites d'ouvrages les plus célèbres : tels sont ceux de le Brun dont nous avons déja parlé, & qu'on voit à Versailles ou à Paris, par exemple, les batailles d'Alexandre; tels sont ceux que Rubens a peints au Luxembourg; tels enfin ceux que Raphaël Sanzio a faits au Vatican. Il en est de même des ouvrages des statuaires & de ceux des graveurs dont nous venons de rapporter les procédés les plus ordinaires.

Il suffit donc que l'artiste soit reconnu, que l'ouvrage paroisse émané de lui, que son esprit ait présidé à tout, pour qu'il ait accompli la condition du *fait personnel*.

D'un autre côté, si son gout d'exécution ne se lit nulle part, si l'invention ne semble à aucun juge en l'art venir de lui, alors on pourra prononcer que l'ouvrage n'est pas acceptable; parce que la *condition spéciale* du

Digitized by Google

fuit personnel n'aura pas été remplie, *in formâ specificâ*.

Pour rendre ce dernier principe plus sensible, nous dirons que dans les métiers, par exemple, celui du peinturage (1), la *condition personnelle* n'eſt exigible dans aucun cas. Ainſi quoiqu'on ſe ſoit accordé pour *le décore* d'un appartement avec un maître peinturour que l'on a ſçu être intelligent & bon praticien, dans l'eſpérance ou même ſous la convention qu'il travaillera lui-même à telle partie en marbre, à telle corniche, à telles moulures feintes en pierre ou autrement, ſon *obligation* ſera également *accomplie*, quoiqu'il ait confié ces travaux à d'autres ouvriers. Le marché qu'on aura fait avec lui devra avoir ſon entière exécution, ſi l'ouvrage eſt jugé bien traité. Les raiſons en ſont 1°, que le maître peinturour aura accepté la condition de faire lui-même, parce qu'il y aura été forcé pour obtenir l'entrepriſe; 2°, c'eſt qu'il n'y a pas deux manières de bien faire les ouvrages de métiers, & que nombre de perſonnes de l'état ſont capables de parvenir complettement au même but: au lieu que dans les arts, le goût, & le génie, tendent par des effets très-divers au but de la perfection qui ne s'atteint jamais, & que le mérite du Corrège, n'eſt pas celui du Guide dont on deſtroit jouir.

Les Juriſconſultes propoſent une eſpèce fort rare dans laquelle le marché doit être annullé. Un homme entre chez un ſculpteur croyant entrer chez *Bouchardon*; & le nommant *Bouchardon* à qui il croit parler, il fait chez lui convention d'acheter une ſtatue à tel prix, perſuadé que cette ſtatue eſt bien de *Bouchardon. Cette erreur de perſonne*, dans laquelle l'acquéreur eſt maintenue par le ſtatuaire, annulle le marché; & il en doit être ainſi toutes les fois que la conſidération de la perſonne entre dans la convention, & qu'il y a une fourberie contre cette condition.

Si au contraire un amateur entre chez un peintre croyant entrer chez *Chardin*, & lui demande un tableau ſans faire entendre à ce peintre qu'il le prend pour un autre; l'erreur étant reconnue quand le tableau eſt fait, l'amateur eſt obligé de prendre & de payer le tableau. « Ce n'eſt pas, dit Pothier, (2) la con» vention qui l'y oblige, car la convention, » qui eſt nulle, ne produit pas obligation; » mais c'eſt l'équité qui oblige à indemniſer » celui qu'on a, par imprudence, occupé & » induit en erreur ».

Il eſt arrivé des conteſtations ſur les changemens opérés par l'artiſte, dans les projets en deſſins ou eſquiſſes qu'on avoit acceptées. Il nous ſemble qu'il n'y a qu'un cas où de tels changemens puiſſent lui être défavorables. C'eſt celui où il ſeroit démontré qu'il auroit fait des changemens déſavantageux à l'ouvrage, dans l'intention de ſe donner moins de peine: alors, en effet, la condition d'avoir tel tableau n'étant pas ſuffiſamment accomplie par le défaut d'une ou pluſieurs figures eſſentielles dans le ſujet, il en doit réſulter que la condition du prix ſoit auſſi annullée, & qu'on en donne un qui ſoit proportionné à la nature de l'ouvrage.

Mais s'il n'eſt pas détérioré par les changemens qu'aura fait l'artiſte, il doit, quels qu'ils ſoient, recevoir le prix convenu pour ſon travail. On aſſure que notre fameux Jouvenet ayant fait marché avec les Religieux du Prieuré de St. Martin-des-Champs, pour quatre tableaux repréſentant des traits de la vie de St. Benoît, cet artiſte jugea que tous les habillemens noirs qui entreroient dans l'ordonnance de ces tableaux, rendroient uniforme & triſte le ton général du coloris. Il ne voulut point, ce ſont ſes termes, s'occuper *à peindre des ſacs à charbon*, & ſans rien communiquer aux religieux, il choiſit quatre beaux ſujets de la vie de J. C., & les exécuta tels que nous les admirons dans la nef de leur égliſe. Les religieux inſtruits du changement qu'il s'étoit permis dans le choix des ſujets, voulurent lui laiſſer les tableaux, diſant que ce n'étoient pas ceux qui lui avoient été demandés. Sur les preuves évidentes que Jouvenet établit, qu'il ne s'étoit déterminé à changer de ſujet que par des raiſons très-favorables au ſuccès de ſes tableaux, les religieux furent forcés, très-heureuſement pour eux, à les prendre tels qu'il les avoit faits.

D'où il eſt ſage de conclurre qu'il ne faut pas commander rigoureuſement le génie, & le circonſcrire étroitement dans le cercle des conditions qu'on aura faites avec l'auteur, conditions dont il n'aura pas d'abord lui-même ſenti toute l'étendue ni prévu tous les inconvéniens.

Il peut arriver par maladie, mort, ou quelqu'autre événement particulier, que la ſtatue, la planche, ou le tableau demandé, ait été commencé, & ſoit interrompu. On demande ſi l'on eſt en droit de le faire prendre dans l'état où il ſe trouvera lors de la circonſtance qui a empêché qu'il ne fût terminé, ſauf à celui qui l'a commandé, à le faire achever de telle manière qu'il lui plaira: toutefois en ne payant ledit ouvrage non-fini, qu'en proportion de ce qui ſera fait.

Sur cette queſtion les Juriſconſultes ont prononcé *que l'obligation de conſtruire une mai-*

(1) Voyez *Peinturer*.

(2) Part. I. Ch. I. § 19.

Digitized by Google

ſon, de faire un tableau, une ſtatue, &c étoit une obligation indiviſible; individuum obligatione (1). Ainſi l'amateur ne ſera pas obligé de prendre le tableau, ni la ſtatue non-finis, bien qu'il les ait demandés. Il arrive dans ce cas que, pour remplir l'obligation de l'artiſte, ſes héritiers, s'ils peuvent en obtenir le conſentement de la partie, & ſi l'ouvrage eſt d'ailleurs très-avancé, le font achever par une main habile, capable d'entrer dans les intentions de l'inventeur : c'eſt ainſi que *Jules-Romain* a terminé le fameux tableau de la bataille de Conſtantin conçu par *Raphaël Sanzio* ſon maître.

La plupart des queſtions que nous venons d'examiner ſur les *conventions verbales* peuvent s'appliquer à celles qui ſont écrites, & ont par-là le vrai caractère de l'obligation. Nous ne ſommes entrés dans autant d'eſpèces que par la raiſon que la plupart des traités avec artiſtes, ſe font verbalement.

Cependant ſi l'ouvrage eſt deſtiné pour un corps, tel qu'une municipalité, une communauté, ou un chapitre, &c. &c., ou ſi l'ouvrage ſe fait par l'entremiſe d'un tiers qui ait intérêt de mettre de la préciſion dans les conditions du marché; ſi enfin l'ouvrage eſt de longue haleine, & que l'artiſte ait un véritable intérêt de s'en aſſurer, dans la néceſſité où il eſt de renoncer à tous autres travaux pour remplir ſes engagemens par rapport à ceux pour leſquels il contracte, alors il eſt bon, & il eſt même d'uſage que le marché ſe faſſe par écrit.

Il eſt triſte d'être obligé de conſeiller aux artiſtes de faire des marchés par écrit, dans la crainte d'être ſupplantés par des confrères cupides, capables de propoſer un rabais ſur le prix convenu; mais ces procédés ignobles ne ſont pas ſans exemple, & il eſt prudent de s'en garantir.

Le premier cas qui ſe préſente ſur les conventions écrites, eſt une ſuite de celui que nous avons traité en dernier lieu, & qui entre dans la queſtion ſur *l'indiviſibilité de l'obligation*. Nous allons voir ici qu'il y a des ouvrages tellement ſuſceptibles de diviſion, que les conventions du payement ne doivent pas moins s'en tenir, bien que les travaux n'ayent pas été terminés.

Par exemple : tel peintre eſt convenu de repréſenter, en divers tableaux, l'hiſtoire d'un pays ou d'un fameux perſonnage. Les perſonnes avec qui il a contracté, ont en cela deſiré que l'hiſtoire peinte dont il s'agit fût, comme on dit, de la même palette, (2) & du même ſtyle. L'ouvrage eſt interrompu par une force majeure. On demande, ſi la condition *de l'indiviſibilité* n'étant pas accomplie, on ſera tenu de payer les tableaux faits. Nous croyons que l'on doit les payer, y ayant un obſtacle indépendant de la volonté du peintre, & qui empêche que les autres tableaux ne ſoient faits par lui.

On doit diſtinguer en ce cas la nature de *l'indiviſibilité* qui, entre pluſieurs tableaux d'une même ſuite, n'eſt pas auſſi néceſſaire ni auſſi exigible que dans les parties d'un même tableau. Il y a, en outre, une raiſon d'équité qui doit déterminer en faveur de l'artiſte qui éprouveroit, à raiſon d'un événement accidentel, un préjudice bien grave par le non-payement des tableaux finis. D'ailleurs ces tableaux, quoique détachés, ſont terminés, & ont une valeur réelle. Au lieu qu'un tableau qui n'eſt pas fini n'en a qu'une très-médiocre. Un motif encore de ne pas punir l'artiſte, c'eſt que le goût qui a déterminé à la condition de l'enſemble par le même peintre, eſt la ſuite d'une recherche précieuſe dans une hiſtoire en tableaux; mais le contraire de cette recherche n'eſt pas une imperfection, & l'entrepriſe ſe peut achever par d'autres mains: le mélange de divers artiſtes pour la même hiſtoire a été employé en beaucoup d'endroits, & a trouvé des partiſans.

D'un autre côté un peintre ou un ſculpteur auroit entrepris & fait marché pour exécuter une ſuite de tableaux ou de ſtatues, & il auroit cédé à la convention d'un prix médiocre à raiſon de la quantité des ouvrages. Cependant les perſonnes qui l'auroient mis en œuvre, l'arrêteroient au milieu de l'entrepriſe, & prétendroient ne payer l'ouvrage fait, qu'en proportion du prix convenu pour le tout.

Il nous paroîtroit injuſte de décider en faveur de cette prétention. L'événement qui interrompt l'entrepriſe totale, n'a pu être prévu lors de la convention du prix, & cauſe un dommage évident à l'artiſte. Son obligation l'a forcé à refuſer des ouvrages avantageux. Elle a pu auſſi arrêter les perſonnes inſtruites de ſon entrepriſe, qui en auroient eu à lui propoſer.

Ainſi, l'obligation n'étant pas accomplie par la défenſe de continuer l'ouvrage; il ſemble juſte que la condition du prix convenu ſoit auſſi annullée; que les ouvrages faits ſoient payés ſuivant une nouvelle eſtimation, & que l'artiſte ſoit dédommagé de ſon eſpérance fruſtrée, qui faiſoit la baſe de toutes les conditions du marché.

La condition du *temps* dans l'eſpace duquel on doit rendre un ouvrage, eſt ſouvent une clauſe d'obligations dans les ouvrages de l'art. Cependant, il le faut avouer, cette clauſe tourne

(1) Pothier, ſur Dumoulin. T. I. p. 2. Ch. 4. § 297.

(2) Voyez le mot *Peinture*.

Digitized by Google

à la honte de celui qui l'exige : en effet, il faut bien peu connoître la nature des travaux d'eſprit pour limiter un tems pour leur exécution. Qui ſçait celui qu'on doit employer aux productions du génie? qui connoît le tems qu'on doit fixer pour les différents individus qui ſont deſtinés à les enfanter ? Sur tout cela on a des préſomptions ſi légères, ſi incertaines, qu'on ne peut propoſer de tems fixe ſans prouver une grande ignorance dans les ouvrages de l'art, & une grande inexpérience dans leur pratique. Mais dira-t-on il eſt évident que le Dominiquin, plus lent dans ſes inventions, plus exact dans ſon exécution, auroit demandé plus de tems pour opérer que Lanfranc ſon conciſciple & ſon rival, qui, plus abondant & moins châtié, avoit un talent moins précieux, mais plus facile. Les principes de ce raiſonnement ſont vrais, la conſéquence en eſt fauſſe. Car il ſeroit très-poſſible que Lanfranc, malgré l'avantageuſe facilité qui l'auroit porté à demander moins de temps que le Dominiquin, pour un tableau de même nature, eût cependant été auſſi long à en faire jouir l'acquéreur, parce que n'étant pas content du premier ni du ſecond jet de ſon imagination, il auroit été obligé de conſommer beaucoup de temps en recommençant ſon ouvrage.

Ainſi ſans parler des forces majeures, telles que les événemens publics, les chagrins de famille, les maladies qui ſont des cauſes de retard contre leſquelles il n'y a point d'action favorable, il faut avouer que toute convention de temps dans une obligation contractée pour un ouvrage d'eſprit, eſt illuſoire, abſurde, & même nuiſible à l'ouvrage. Je dis nuiſible, parce que ſi l'artiſte à la foibleſſe de s'occuper de cette convention en opérant, il peut en réſulter qu'il ſe hâtera, & négligera, afin de l'accomplir, tous les moyens neceſſaires pour améliorer, ſa production. Pourroit-on admettre qu'un artiſte doit être puni pour s'être témérairement engagé pour un temps dont l'eſpace étoit inſuffiſant pour bien faire?

Il y a cependant un cas où l'artiſte peut être actionné avec avantage : c'eſt celui où il ſe ſeroit chargé d'un ouvrage, ſous la volonté d'un entrepreneur, qui lui-même ſe ſeroit engagé à le rendre pour un certain temps. Ainſi Paul peintre, entrepreneur d'une municipalité, s'engage à terminer la décoration néceſſaire à une fête qui ſe fera à terme fixe. Pour les figures qui doivent entrer dans cette décoration & qu'on veut qui ſoient d'un mérite diſtingué, on s'adreſſe à un homme capable de remplir ce but. On ſait que Michel-Ange, ſes élèves, Rubens & autres peintres du premier ordre, n'ont pas dédaigné ce genre de travail. Le temps arrivé ou prêt à expirer, l'ouvrage n'eſt pas fini. Dans la crainte de manquer à ſes engagemens Paul, ſe voit forcé d'employer d'autres mains.

Dans cette hypothèſe, il paroît décidé que l'artiſte dont la *faute eſt ſimple* (1) & ſans mauvaiſe volonté prouvé, ne doit pas perdre tout le fruit du travail qu'il aura fait, & ne doit être *tenu que des dommages & intérêts* réſultans du prix que Paul a payé à ceux qui ont ſupléé. Mais ſi l'ouvrage n'a pu être terminé, *les dommages-intérêts conſiſteront dans la perte que* Paul *aura ſouffert, & dans le gain dont il aura pu être privé.*

Les dommages-intérêts ſeront eſtimés avec beaucoup de modération, ſi l'on ne peut accuſer l'artiſte que de lenteur & de *négligence*. Mais ſi l'on peut prouver l'envie de nuire à Paul l'entrepreneur, alors *ils s'eſtiment dans la plus grande rigueur.*

Ce qui vient d'être dit du retard volontaire eſt applicable à tous les artiſtes. Quant aux retards involontaires, ils varient ſelon la nature de l'art. Ainſi pour un ſtatuaire, l'inconvénient de la gelée ſur ſon modèle, la fracture de la pierre ou du marbre, enfin l'abſence des ouvriers qu'il eſt obligé d'employer, ſont des événemens pour raiſon deſquels il ſeroit injuſte d'intenter un *procès*.

La gravure eſt expoſée à des inconvéniens relatifs à l'opération de l'eau-forte ; à des défauts particuliers du cuivre, défauts qu'il eſt difficile de prévoir ; à des accidens qui peuvent gâter des travaux qu'on ſera long temps à réparer ; toutes raiſons qui, indépendamment de celles qui ſont communes à tous les arts, peuvent cauſer des retards involontaires, & contre leſquels toute réclamation ſeroit vexatoire & ſans fruit.

Il peut s'élever encore des conteſtations relatives à la quantité de l'ouvrage, & c'eſt par où nous terminerons cet article. Par exemple, un libraire charge un deſſinateur de lui faire tel nombre de deſſins, à tel prix chaque deſſin, pour orner une édition. L'artiſte augmente le nombre des deſſins ſous le prétexte de l'abondance des ſujets que le texte à fournis, de la néceſſité de l'explication &c. Nous ne penſons pas que le libraire ſoit tenu de payer au-deſſus du nombre de deſſins portés dans ſon obligation. Et il en ſera de même pour tous les cas de cette eſpèce où un artiſte prétend engager l'entrepreneur dans une dépenſe ſupérieure à celle qu'il avoit réſolu de faire.

(*Article de M. Robin*)

PROFIL (ſubſt. maſ.) On appelle *profil*

(1) Pothier, *idem*, Part. I, Ch. II, § 160 & 169.

l'aſpect

l'aſpect que préſentent les contours d'un objet vu de côté.

Dans l'art de peinture, on applique plus ordinairement ce terme à la figure humaine qu'à toute autre, & plus particulièrement encore à la tête vue de manière à appercevoir la moitié du viſage.

Le mot *profil* emporte même tout ſeul cette ſignification, enſorte que lorſqu'on dit : « le » *profil* de cet homme a un grand caractère », on entend parler du caractère de ſon viſage ou de ſa tête vue à moitié.

L'uſage de deſſiner les têtes de *profil* remonte aux temps les plus éloignés. On peut penſer qu'il appartient aux premiers eſſais de l'art, parce que l'ombre en préſente le modèle, qui a dû exciter les hommes à l'imiter. C'eſt ſans doute d'après cette obſervation que s'eſt établie la fable charmante de Dibutade traçant à la lueur d'une lampe le *profil* de ſon Amant prêt à ſe ſéparer d'elle. Il eſt fort vraiſemblable que l'amour ait ſuggéré plus d'une fois ce moyen d'adoucir les regrets de l'abſence, & il eſt peut-être auſſi naturel (ſi Dibutade n'a pas exiſté) qu'une fable fondée ſur la plus naturelle des paſſions, & appuyée par l'imitation d'un effet qui ſe renouvelle ſans ceſſe à nos yeux, ſoit adoptée & conſacrée.

On doit obſerver encore que l'uſage de deſſiner des têtes de *profil*, a dû être inſpiré aux hommes réunis preſqu'auſſitôt qu'ils ont établi des monnoyes, ſignes repréſentatifs indiſpenſables, parce que ces ſignes ont beſoin d'une marque impoſante qui leur donne cours & que la marque qu'on a été porté à leur imprimer a dû être le plus ſouvent le *profil* de ceux qui ont exercé une autorité ſupérieure.

C'eſt par ces imitations que ſe ſont conſervés, depuis les âges les plus reculés & de temps immémorial, les reſſemblances des princes, des héros, des ſages, des hommes célèbres par les preuves hiſtoriques les plus inconteſtables, & les témoignages les plus authentiques de l'exiſtence de l'art & de ſes variations.

Les cachets, autre ſigne néceſſaire au ſecret & à l'autorité, ont été de tout temps caractériſés par les *profils* des hommes dont la reſſemblance rappelloit les droits ſupérieurs. Enfin les pierres précieuſes, transformées en objets de luxe, ont reçu, à l'aide de l'induſtrie, des empreintes & ſur-tout des *profils* chers à l'amour ou à l'amitié.

C'eſt ainſi que les *profils* ont été indiqués par la nature dans les effets de l'ombre, qu'ils ont été deſtinés, par une néceſſité de convenance, à des uſages publics, & que l'uſage en a été employé pour la gloire nationale & pour des intérêts plus perſonnels. Et l'on peut croire enfin que ſi l'invention de cette partie de l'art eſt à-peu-près auſſi ancienne parmi les hommes que la civiliſation, elle doit ſe perpétuer & durer autant qu'elle.

Mais le caractère ou le mérite de ces ſortes de repréſentations éprouveront des variétés de perfection & d'imperfection, témoignages certains des progrès & des rétrogradations de l'art.

En effet les ſiècles renommés par les ſuccès des artiſtes peintres, & ſculpteurs, ſont déſignés par la beauté des *profils*, conſervés dans les médailles choiſies de ce temps, & dans les pierres gravées. Quant aux variétés de perfection dont je viens de parler, elles conduiſent à parler de ce qui conſtitue la beauté du *profil*, & cette diſcuſſion doit ſe terminer en renvoyant ceux qui veulent être inſtruits, aux formes choiſies que les Grecs ont données aux contours de la figure humaine, d'après leurs études, d'après le beau choix qu'ils ont ſu faire, & d'après les idées qui contribuèrent à élever leur génie juſqu'au ſublime dans cette partie, comme dans pluſieurs autres.

Au reſte il réſulte, je crois, de l'obſervation de leurs chefs-d'œuvres, que la forme ovale eſt celle dans laquelle on trouve la plus grande beauté des têtes & par conſéquent celle des *profils*.

Mais pourquoi cette eſpèce de courbe poſſède-t-elle ce droit excluſif ? Voilà ce qu'il eſt aſſez difficile d'expliquer, ſans riſquer de tomber dans les idées métaphyſiques & ſouvent obſcures, où ſe ſont égarés pluſieurs de ceux qui l'ont entrepris.

Je hazarderai cependant de dire que la reflexion & l'obſervation ſemblent indiquer que l'ovale eſt doux à l'œil, parce que ſa courbe prolongée n'a ni l'uniformité de la ligne droite, ni la courbure trop abrégée & trop déterminée du cercle parfait ; & l'on voit en effet que le développement de l'ovale laiſſe appercevoir tous les points qui forment cette courbe, au lieu que dans un contour plus arrondi, il ſe trouve néceſſairement des *raccourcis*, c'eſt à dire, des parties qui ſe dérobent, pour ainſi dire, les unes les autres. On peut donc ſe rendre compte, d'après ces obſervations, ſi on les adopte, des raiſons pour leſquelles un *profil* plat, a quelque choſe d'uniforme qui déplaît ; pourquoi un *profil* trop rond fait paroître les diſtances des parties trop rapprochées : & enfin pourquoi le *profil*, faiſant partie de l'ovale de la tête, plaît davantage. Auſſi voyons-nous que les *profils* abſolument ronds ou concaves, produiſent des difformités & donnent lieu à la dériſion ; ce qui provient, quant à la difformité, de ce que les parties, comme je l'ai dit, ſe raccourciſſent, ſe rapprochent & occaſionnent des contraſtes

trop grands entre la courbure générale & la faillie de certaines parties droites, de ſorte que le nez, par exemple, forme alors dans l'endroit où il ſe détache du viſage, des angles aigus deſagréables; & quant au ridicule, il vient de ce que les traits gênés occaſionnent des mouvemens pénibles, ſouvent gauches, qui excitent à rire. Les maſques appuyent cette obſervation, puiſque tous ceux qui ſont deſtinés à exciter le rire, ſont profilés de manière à raccourcir ou à allonger avec excès les parties & à occaſionner, en s'éloignant ainſi de la forme ovale, les *accidens* dont je parle, tels que le rapprochement & l'élévation marquée des lèvres vers le nez, le reſſerrement outré des yeux, les rides & enfin tous les mouvemens qui portent à la dériſion.

Ainſi la grace, partie eſſentielle de la perfection, complément de la beauté, conſiſtant dans les faciles mouvemens du corps, parfaitement accordés avec les impreſſions ſimples & douces de l'ame, on ſent que plus les formes générales des parties, où ſe paſſent les mouvemens, telles qu'eſt la tête, contribuent à faciliter ce développement d'impreſſions relatives, plus elles ſont favorables aux graces, & que plus les formes générales mettent d'oppoſition au développement des parties, & à leurs mouvemens, plus elles produiſent la gêne & les diſgraces.

Il ſeroit facile d'étendre davantage ces idées, & l'on appercevroit en quoi les variétés des courbures contribuent à caractériſer différemment les têtes & les *profils*. En effet le *profil* allongé qui ſe rapproche de la ligne droite, produit une impreſſion qui a rapport à l'uniformité & s'éloigne par là de ce qu'on appelle mouvement dans la partie des arts, expreſſion qui a rapport aux lignes, aux contours & aux *profils*. L'uniformité a des rapports qu'on peut ſentir avec les expreſſions ſérieuſes, graves & de là avec la majeſté, &c.

En procédant par nuances de courbures, on rencontrera celles qui admettent ſans gêne & ſans excès les développemens & l'action, & qui, par ces qualités phyſiques, conviennent à la grace. Enſuite on s'approchera de celles qui s'arrondiſſant, & s'accourciſſant, par conſéquent, offrent des aſpects moins développés, des mouvemens moins lians, plus gênés, & enfin, en paſſant ainſi par dégrés du convexe au concave, on arrivera juſqu'au groteſque, qui eſt l'oppoſé du grave & de la majeſté.

On verra même que dans les objets inanimés, tels que les *profils* de l'architecture, ces principes produiſent des applications analogues; enfin, juſque dans les ornemens, dans certains uſtenſiles, tels que les vaſes, par exemple, les formes ovales, ou doucement courbées, ſont celles qui plaiſent davantage, & qui ſont plus ſuſceptibles d'être ornées de bon goût, tandis que les formes contraires, c'eſt-à-dire, irrégulières dans leurs courbures, ou creuſes, ſont abandonnées au caprice & à la fantaiſie qui s'affranchit des régles, & dédaigne le projet d'atteindre à la beauté.

(*Article de M. WATELET.*)

PROFUSION (ſubſt. fem.) Quand les arts ſe ſont élevés à un dégré de perfection qui leur attire une grande eſtime, cette eſtime engage un grand nombre d'hommes à rechercher leurs productions, un grand nombre d'autres à les exercer. Bientôt les ouvrages ſe multiplient avec *profuſion*, créés & jugés par différens principes, entre leſquels il eſt difficile de diſtinguer quels ſont les véritables principes de l'art : bientôt les vraies connoiſſances ſe brouillent ou s'altèrent par le trop grand nombre de prétendus connoiſſeurs : bientôt la ſatiété refroidit l'amour de l'art, & ce n'eſt plus que par vanité qu'on paroît l'aimer encore. Il ſe ruine donc par ſes propres richeſſes, & la *profuſion* avec laquelle il nous accorde ſes bienfaits, prépare ſa décadence. M. d'Hancarville a développé cette obſervation, & c'eſt lui qui va parler.

Ce n'eſt pas, dit-il, dans la magnificence des palais ſomptueux, dans la ſplendeur de ces appartemens, où l'or & la ſoie brillent de toutes parts, où la peinture n'eſt qu'un acceſſoire, où les plus beaux tableaux ne ſont conſidérés que comme des meubles de prix qui flattent la vanité de leur poſſeſſeur; enfin dans la ſociété où nous ſommes des tableaux nous-mêmes, que nous pouvons avoir le véritable amour de la peinture, ou du moins l'idée de la ſurpriſe qu'elle feroit naître, ſi moins accoutumés à ſes productions, nous conſidérions, pour la première fois de notre vie, un beau morceau d'un grand maître, comme Raphaël.... Si la peinture fait aujourd'hui ſur nous moins d'impreſſion qu'elle ne devroit naturellement en faire, c'eſt peut-être parce que la trop grande facilité de jouir, qui ôte tant au plaiſir de la jouiſſance, nous a rendu preſqu'inſenſibles à ceux que nous procureroit un art ſi digne d'admiration, ſi nous n'en euſſions pas abuſé. C'eſt ainſi que le grand & magnifique ſpectacle que la nature bienfaiſante met chaque jour ſous nos yeux, ces aſtres répandus dans la vaſte étendue des cieux, leurs mouvemens qui ſe ſuccédent dans l'ordre alternatif des jours & des nuits, cette terre qui tous les ans ſe couvre d'une verdure nouvelle, touchent peu les hommes à qui l'inquiétante embarras des affaires, les ſoins pénibles de la fortune, l'inſatiable envie d'acquérir & le trouble de leur ame, ont ôté toute eſpèce de ſentiment pour ce qui eſt ſimple & naturel.

« Le tumulte des affaires, dit Pline, détourne » ſans ceſſe notre attention, & l'admiration » des chefs-d'œuvre de l'art a beſoin du ſilence » & de la tranquillité de l'eſprit ». A cette facilité de jouir, qui dans toutes les choſes aſſoupit le ſentiment, ôte toute eſpèce de deſir, ſe joint encore chez tous le dégoût que la trop grande abondance a coutume de produire.

Nous ne ſavons ſi les collections nombreuſes ſont auſſi propres qu'on le croit communément à ſoutenir le goût de la peinture; mais nous avons ſouvent obſervé dans celles que l'on trouve plus particuliérement en Italie, que la trop grande variété des tableaux, & peut-être la maniere de les arranger les uns ſur les autres, détruiſent une bonne partie de l'effet qu'ils devroient faire. C'eſt ainſi que la différence des mains, des ſtyles, & le changement continuel de ſujets ennuient à la fin, & fatiguent totalement l'attention qu'on devroit ménager. Celle-ci partagée ſur une grande quantité d'objets, n'a le temps de ſe repoſer ſur aucun, ce qui fait que rarement le curieux, en s'attachant à un ſeul morceau, peut avoir le loiſir de connoître toutes les beautés qu'il renferme, & qui, en l'amuſant, lui auroient donné de l'amour pour un art dont il auroit tiré du plaiſir & de l'inſtruction. Il arrive de-là que, loin de prendre du goût pour la peinture, il perd celui qu'il auroit deſiré avoir pour elle, & finit par ne pouvoir comprendre comment on peut s'amuſer d'une choſe qui lui paroît ſi ennuyeuſe.

C'eſt ce qui nous porte à penſer que ces galleries pourroient bien n'avoir pas pour tout le monde le même agrément & la même utilité qu'elles ont pour les connoiſſeurs & pour les artiſtes : car il eſt certain que ceux-là ſeuls qui ont des connoiſſances preciſes, peuvent faire des diſtinctions juſtes. Or nous demandons à quoi peuvent ſervir ces collections pour ceux qui ne ſont pas en état de diſtinguer le bon du médiocre, & qui ſouvent, trompés par des noms fameux, penſeroient ſe méprendre en n'admirant pas des choſes qui, étant ſouvent des commencemens d'un artiſte, n'en valent pas mieux pour être de lui, & ne ſont que des eſſais de l'art qui lui a donné de la réputation. Mais, pour dire tout-à-fait notre ſentiment ſur la plupart des collections que nous avons vues, il nous ſemble qu'un tableau médiocre gagne beaucoup à s'y trouver renfermé, parce qu'étant confondu dans la foule, il eſt aſſuré d'être moins vu, & par conſéquent moins critiqué; au lieu qu'un bon ouvrage, à qui il eſt avantageux d'être conſidéré, doit néceſſairement perdre, en partageant avec beaucoup d'autres l'attention qu'il mériteroit toute entière.

Fondé ſur ces réflexions, nous conſeillerions donc à ceux qui veulent cultiver leur goût naiſſant pour la peinture, de s'attacher moins à voir beaucoup qu'à bien voir; d'être perſuadés que la réputation de beaucoup de peintres eſt fort au-deſſus de leur mérite, & d'être certains au moins qu'en fait de compoſition, s'ils ne veulent conſulter que leur propre ſentiment, & n'apprécier les choſes que d'après eux, ils jugeront preſque toujours mieux, qu'en ſuivant la plupart des opinions reçues : car bien ſouvent elles ne ſont fondées que ſur une aveugle prévention.

Il faut encore attribuer à cette abondance, à cette facilité de voir que donnent les collections, ce grand nombre de prétendus connoiſſeurs qui, pour avoir rencontré quelquefois le nom de l'auteur d'un tableau, ſe perſuadent que le haſard qui le leur a fait deviner, les met en droit d'apprécier le mérite & la réputation de tous les autres, & qui, non contens de juger ſans principes & ſans régles les ouvrages des plus fameux peintres, décident du fond de l'art qui les a rendu célèbres, s'imaginant qu'il ne peut y avoir de beau que ce qu'ils eſtiment, ou de bien fait que ce qu'ils approuvent. Par eux, des hommes très-médiocres ont été préférés à des artiſtes du premier ordre, dont la réputation eſt attachée à celle de l'art même. Mais en rabbaiſſant ceux-ci au niveau de gens dont les talens étoient ſi fort inférieurs aux leurs, ils ont moins élevé ces derniers, qu'ils n'ont dégradé la peinture & détruit le bon goût qui la ſoutient. C'eſt ainſi que des amateurs, en préférant le Cortone au Dominiquin, le Bernin au Donatelle, & le Borromini à Bramante, ont infiniment contribué à la ruine des beaux arts; car en cela, ils ont porté les jeunes gens à imiter les uns plutôt que les autres, & à rejetter les modèles qui leur euſſent appris à éviter de faire les choſes dont ils ſe glorifient, & que leurs partiſans peuvent louer; mais que la poſtérité, pour peu qu'elle ſoit éclairée, n'aura garde d'approuver. (*Diſcours ſur la ſculpture & la peinture dans le tome III des Antiquités étruſques, &c.*)

Ces réflexions de M. d'Hancarville ſont juſtes & offrent de triſtes réſultats. En effet, les arts ne peuvent être floriſſans qu'ils ne ſoient encouragés, récompenſés; les récompenſes, les encouragemens ſuſcitent un grand nombre d'artiſtes, & par conſéquent un grand nombre d'ouvrages de l'art. Tous ces artiſtes ne ſeront pas des hommes de génie, tous ces ouvrages ne ſeront pas des chefs-d'œuvre : mais pluſieurs, quoique très-vicieux, auront des parties capables de ſéduire la multitude. La foule des amateurs s'attachera de préférence à ces parties qui ſont bien plus à leur portée

Digitized by Google

que des parties plus ſublimes; la fonle des artiſtes commencera par ſacrifier à ce goût, & finira par l'adopter. Voilà la cauſe de la dégradation de l'art. Les ouvrages ſe multiplieront plus que jamais, parce qu'ils n'auront pas beſoin d'être préparés par la réflexion; de leur nombre, naîtra la ſatiété, le dégoût, le mépris; & voilà la cauſe de la ruine de l'art.

PRONEUR (ſubſt. maſc.) Ce mot ſe prend toujours en mauvaiſe part: on l'employe pour déſigner ces ſortes de gens qui ſe chargent de célébrer les talens médiocres, & de les oppoſer aux grands talens. Les *prôneurs* ne peuvent être que funeſtes aux arts: ils abbaiſſent ceux qui les honnorent; ils élèvent ceux qui les dégradent.

Mais quelquefois le nom de *prôneur* eſt donné par les partiſans du mauvais goût aux bons juges qui s'élèvent contre eux pour défendre un artiſte eſtimable. Si, par exemple, une école s'eſt long-temps écartée du grand & du beau, s'il paroît enfin au milieu d'elle un artiſte dont la manière contraire ce qu'on a long-temps admiré, ſes rivaux & leurs partiſans feront retentir contre lui la voix de l'envie & de l'ignorance, & ſes juſtes admirateurs ſeront déſignés par le titre inſultant de *prôneurs*. Il en eſt de ce mot comme de tous ceux qu'employent les gens de parti: pour en bien déterminer le ſens, il faut connoî re le parti de ceux qui en font uſage. Les partiſans du Dominiquin devoient être qualifiés de *prôneurs* par la cabale napolitaine, ennemie de cet artiſte: aux yeux des juges équitables, ils étoient les juſtes défenſeurs d'un grand artiſte. Eh! ne ſe ſouvient-on pas encore d'avoir entendu traiter le Comte de Caylus de *prôneur* de l'antique? C'étoit ainſi qu'on cherchoit à dégrader cet homme qu'un goût ſûr, ou un heureux inſtinct rendit le bienfaiteur & le reſtaurateur de l'école Françoiſe. (L.)

PROPORTIONS (ſubſt. fem. paſ.) Les *proportions* ſont dans une partie des arts, ce que rythme eſt dans les autres. Les *proportions* naiſſent des différentes relations de dimenſions ou de tems des parties d'un tout entr'elles & avec le tout.

Les *proportions* dans la peinture & dans la Sculpture, ſont établies ſur les meſures obſervées & comparées.

Elles ſont relatives à un objet conſidéré ſeul & à ce même objet comparé à d'autres. Elles ſont encore relatives, dans la peinture, à l'éloignement où le peintre ſuppoſe l'objet qu'il imite: c'eſt la perſpective qui règle cette ſorte de *proportions*.

La figure de l'homme, qui eſt l'objet le plus noble & le plus intéreſſant de la peinture, a été le ſujet des obſervations les plus exactes par rapport à ſes *proportions*: en obſervant, en comparant & en meſurant un grand nombre d'individus, on a démêlé quelles *proportions* des parties de l'homme entr'elles & relativement au tout, conſtituent plus exactement ſa perfection viſible. Pour faire connoître ces *proportions* & pour leur donner une baſe fixe, c'eſt-à-dire, pour les mettre plus à l'abri des variations qu'éprouvent, ſelon les pays & les tems, les meſures dont on ſe ſert, on a choiſi certaines parties du corps lui-même pour meſures.

La tête, ou la face ont été celles que les artiſtes ont préferées.

On meſure donc, dans la peinture & dans la ſculpture, toutes les dimenſions de la figure humaine, par longueurs de têtes où longueurs de faces.

La meſure appellée *tête* eſt la longueur d'une ligne, tirée perpendiculairement du ſommet de la tête au-deſſous du menton.

La meſure appellée *face*, eſt une ligne perpendiculaire tirée de la ſommité du front ſeulement au-deſſous du menton.

On partage la tête en cinq diviſions, comme je le dirai, & la face en quatre: comme ces diviſions ne ſont pas égales entr'elles, on ſe ſert des plus petites pour meſurer les parties du corps & des membres qui forment de plus petites diviſions.

Par exemple, on meſure quelques parties ſubdiviſées du corps humain, par longueurs de nez; cette longueur eſt une des diviſions générales de la tête, comme je vais l'expliquer.

La tête entière eſt regardée par les peintres, comme devant être ovale: ils diviſent cet ovale par une ligne qui en partage la longueur en deux parties égales & la largeur par quatre lignes tranſverſales paralléles. La première de ces lignes tranſverſales partage l'ovale entier en deux parties égales: c'eſt ſur cette ligne que ſe placent les yeux, & les deux coins de chaque œil doivent s'y trouver compris. La moitié de l'ovale qui ſe trouve au-deſſus de cette première diviſion, ſe partage en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale. La partie la plus haute qui commence au ſommet de la tête, renferme tout ce qui eſt couvert de cheveux: la partie inférieure eſt occupée par le front & terminée, comme je l'ai dit, par cette ligne tranſverſale ſur laquelle ſe doivent trouver les yeux.

La moitié inférieure de la tête, c'eſt-à-dire, celle qui ſe trouve au-deſſous de cette ligne, ſe partage encore en deux parties égales, par une ligne également tranſverſale, & c'eſt la première de ces parties qui établit & fixe la longueur du nez. Enfin ce qui reſte de la tête,

Digitized by Google

toujours en deſcendant, ſe partage encore en deux parties égales, mais toujours plus petites, par une autre ligne tranſverſale parallèle aux autres & cette ligne indique celle de la bouche.

Voilà donc les dimenſions différentes établies :

1°. La demie-tête :

2°. La ſommité de la tête, juſqu'au front ;

Enſuite celle du front, juſqu'à la naiſſance du nez ;

Enſuite celle du nez ;

Et enfin l'intervalle du bas du nez à la bouche,

Et la partie qui reſte pour le menton.

La diviſion ou meſure du corps entier par faces eſt plus favorable à l'exactitude géométrale que la diviſion par têtes, parce que la face étant une meſure moins grande, ſe prête davantage aux ſubdiviſions dont on a beſoin.

On conçoit qu'il a dû y avoir quelques différences dans la grandeur des figures adoptées par les artiſtes, premièrement, parce que bien que ces dimenſions ayent été établies d'après un certain nombre de corps du plus beau choix, il a dû ſe trouver de légères différences entre leſquelles les artiſtes pouvoient ſe décider à leur gré, ſans riſquer de s'éloigner beaucoup de la perfection qu'ils cherchoient.

Des raiſons même ont dû s'offrir à eux pour autoriſer leurs opinions ou ſeconder leur penchant. Car ceux, par exemple, pour leſquels une certaine élégance ſvelte étoit une beauté favorite, ont donné à leurs figures quelque choſe de plus que ceux qui n'accordoient pas à cette perfection un ſi grand prix, par exemple, l'Apollon & la Vénus ont quelque choſe de plus que les dix faces auxquelles on a généralement fixé la grandeur de la figure entière.

Les ſtatues antiques, regardées comme les plus parfaites imitations de la figure humaine qui nous ſoient connues, ſont par cette raiſon, les modèles qu'on doit étudier & ſuivre. Elles ont été meſurées & diviſées, pour connoître toutes les dimenſions, ſoit générales, ſoit particulières. Elles peuvent l'être encore, ſoit pour confirmer, ſoit pour indiquer les meſures conſignées dans pluſieurs Auteurs.

Ce ſeroit un ouvrage infiniment utile que celui dans lequel un auteur artiſte auroit le courage d'examiner ſcrupuleuſement les meſures générales & particulières de quelques belles ſtatues, de les faire graver comparativement ſur une grande échelle de la manière la plus méthodique & la plus claire ; d'examiner enſuite auſſi ſcrupuleuſement les détails diffus & preſqu'inintelligibles d'Albert Durer, enſuite ce qu'a dit Leonard de Vinci, & de réduire enfin à leur juſte valeur, d'après les antiques, tous les ouvrages didactiques de ce genre, ainſi que celui de Paul Lomazzo, dont la prolixité eſt telle que les artiſtes les plus laborieux & les plus intelligens doivent en être rebutés.

Gérard Audran a donné une eſquiſſe de l'ouvrage que je viens de déſigner ; mais cet eſſai n'a pas été fait comme il l'avoit projetté lui-même, & la partie critique, dont j'ai parlé y manque. On a eu recours juſqu'à préſent, dans les ouvrages de la nature de celui-ci, à ce que de Piles a dit ſur cet objet dans les remarques dont il a enrichi le poëme de Dufreſnoy ; je puiſerai dans la même ſource, n'ayant pas le tems néceſſaire pour l'appliquer à ce qui nous manque, qui demande un traité à part, accompagné d'un très-grand nombre de figures.

Voici donc, d'après de Piles, quelques détails ſur les *proportions* qui en donneront une idée à ceux qui ne les connoiſſent pas & qui ont peu de notions ſur cet objet. Quant aux artiſtes, s'ils ne s'en contentent pas, cette diſpoſition tournera ſans doute au profit de leur inſtruction, parce qu'alors ils prendront eux-mêmes le ſoin de meſurer les antiques dont les copies moulées ſont aſſez juſtes, & de les comparer avec la nature bien choiſie. « Les » anciens ont pour l'ordinaire donné huit têtes » à leurs figures, quoique quelques-unes n'en » ayent que ſept ; mais l'on diviſe ordinaire- » ment la figure en dix faces, ſavoir, depuis » le ſommet de la tête juſqu'à la plante des » pieds, de la manière qui ſuit :

» La partie qui s'étend depuis le ſommet » de la tête juſqu'au front eſt la troiſième partie de la face.

» La face commence à la naiſſance des cheveux qui ſont ſur le front & finit au bas du » menton.

» La face ſe diviſe en trois parties égales :

» La première contient le front ;

» La ſeconde le nez ;

» La troiſième la bouche & le menton.

» Depuis le menton juſqu'à la foſſette qui » ſe trouve entre les clavicules, on compte » deux longueurs de nez.

» De la foſſette qui eſt entre les clavicules, » au bas des mammelles, une face.

» Du bas des mammelles au nombril, une » face. On obſerve que l'Apollon a la meſure » d'un nez de plus.

» Du nombril aux parties naturelles, une » face. L'Apollon a encore dans cette dimen- « ſion, un nez de plus.

» Des parties naturelles au-deſſus du genou, » deux faces. On obſerve que le milieu du » corps de la Vénus-Médicis ſe trouve au-deſ- » ſus des parties naturelles : & Albert Durer » le place ainſi dans les proportions qu'il preſ- » crit pour les femmes, ce qu'approuve de Piles.

» Le genou contient une demi-face ;

» Du bas du genou au coup de pied, deux » faces.

» Du coup de pied au-deſſous de la plante, » une demi-face ».

Digitized by Google

» L'homme étendant les bras eſt, ſi on le meſure du plus long doigt de la main droite à » celui de la main gauche, auſſi large qu'il eſt » long.

» D'un côté des mammelles à l'autre, deux » faces.

» L'os du bras, dit *Humérus*, eſt long de deux » faces depuis l'épaule juſqu'au bout du coude.

» De l'extremité du coude à la première naiſ» ſance du petit doigt, l'os appellé *cubitus* avec » partie de la main, contient deux faces.

» De l'emboîture de l'omoplate à la foſſette » d'entre les clavicules, une face.

» Il faut obſerver que la différence qui ſe trouvera entre la largeur & la longueur du corps » provient de ce que les emboîtures du coude » avec *l'Humérus* & de *l'Humérus* avec l'omoplate, emportent une demi-face, lorſque les » bras ſont étendus.

» Le deſſous du pied eſt la ſixième partie de » la figure.

» La main eſt de la longueur d'une face.

» Le pouce de la longueur d'un nez.

» Le dedans du bras, depuis l'endroit où ſe » prend le muſcle qui fait la mammelle, appellé » *pectoral*, juſqu'au milieu du bras, quatre longueurs de nez.

» Depuis le milieu du bras juſqu'à la naiſ» ſance de la main, cinq longueurs de nez.

» Le plus long doigt du pied a la longueur » d'un nez.

» Les deux bouts des mammelles & la foſſette » d'entre les clavicules de la femme, font un » triangle équilatéral parfait. »

(*Article de M. Watelet.*)

Dans le dictionnaire de la pratique des arts, on entrera dans de plus grands détails ſur les proportions, & l'on donnera les meſures des plus belles figures antiques

PROPORTION *des figures peintes ou ſculptées dans les édifices*. Un artiſte, homme de goût, s'eſt élevé contre la pratique des plus grands ſtatuaires qui ont orné de ſtatues les édifices, des plus célèbres peintres qui les ont décorés de plafonds, & qui ont ſuivi l'exemple que leur avoit donné le Corrège. L'autorité de tant d'artiſtes, oppoſée à celle d'un ſeul, pourroit, aux yeux de bien des perſonnes, paroître ſuffiſante pour le combattre. Mais quand un ſeul homme employe la raiſonnement contre un grand nombre, il mérite toujours d'être écouté.

M. Cochin compte au nombre des erreurs érigées en principes, & admiſes faute de réflexion ou du courage néceſſaire pour ſecouer le joug de l'autorité, « la règle qui fait peu» pler les grands édifices de Coloſſes au-deſſus » des proportions établies par la nature, & bien » mieux encore celle qui preſcrit d'aggrandir » les figures à meſure qu'elles ſe trouvent dans » un plus grand éloignement. » Il commence par examiner cette dernière règle, qu'il regarde comme la plus abſurde, & en même temps comme la moins enracinée.

« Elle tire, dit-il, ſon origine d'une ſingulière ſuppoſition ; on a prétendu que les » figures dont on décore les édifices, à quelque » hauteur ou à quelque diſtance qu'elles fuſſent » placées, ne pouvoient produire un bon effet, » qu'autant qu'elles donneroient dans l'œil une » image égale à celle d'une figure humaine » qui ſe trouveroit placée à une diſtance mo» dérée : comme ſi le plaiſir que nous fait » éprouver la viſion étoit le réſultat de la com» paraiſon de ces images peintes dans notre » œil, tandis que la plupart des hommes » ignorent même qu'elles y ſont peintes.

» Mais pourquoi a-t-on imaginé qu'il fal» loit que toutes les figures d'un édifice don» naſſent une image égale dans notre œil ? » Cette ſuppoſition n'eſt-elle pas entièrement » contraire aux effets de la nature ? Les figures » & les objets quelconques, à meſure qu'ils » s'éloignent de nos yeux, ſoit à cauſe de » leur élévation, ſoit en raiſon de leur diſ» tance, y donnent une image plus petite. » A-t-on prétendu nous tromper ſur ces mêmes » diſtances & ſur ces mêmes degrés d'éléva» tion ? On avouera que cette idée ſeroit très» extravagante, puiſque l'expérience a appris » à tous les hommes à juger des diſtances, » ſinon préciſément, du moins aſſez pour les » tenir en garde contre toutes les illuſions » qu'on croiroit pouvoir leur faire à cet » égard.

» On remarque particulièrement les mauvais » effets de cette prétendue règle d'aggrandir les » figures à meſure qu'elles ſont plus élevées, » dans le bâtiment du Luxembourg, au por» tail du côté du jardin. Sur une architecture » d'une proportion moyenne, puiſqu'il y a un » ordre à chaque étage, on a élevé à l'ar» tique, des figures de ſept à huit pieds de » proportion ; & ſur le fronton qui couronne » ce même attique, on a doublé cette me» ſure ; c'eſt-à-dire qu'elles ſont quadruples » de volume : d'où il réſulte que les yeux » les moins exercés en ſont vraiment cho» qués. Ils le ſont également à l'aſpect du » portail de Saint-Gervais, où la groſſeur ri» dicule des figures égare l'enſemble de l'ar» chitecture, en la faiſant paroître trop pe» tite.

» Il eſt encore à remarquer que l'architecture devient plus légère à meſure qu'elle » s'élève ; que le diametre des colonnes dimi» nue & que les ornemens en ſont plus déli» cats. Donc vouloir que les figures groſſiſſent » en raiſon de leur éloignement, c'eſt vou-

Digitized by Google

» loir diminuer proportionnellement l'architecture, & travailler à la rendre mesquine.

» Lorsque dans un grand fronton porté par » des colonnes de dix à douze pieds, telles » que seroient celles d'un troisième ordre, » on voit des figures de neuf à dix pieds, il » faudroit avouer de deux choses l'une, ou » que l'architecture est trop petite, ou que » les figures sont trop grosses.

» De la prétendue règle dont nous avons » démontré la fausseté, continue M. Cochin, » s'est ensuivi celle de tenir les figures déme» surément fortes, lorsqu'elles sont dans un » grand lieu, & où l'on à beaucoup de re» culée. On semble ne penser qu'à l'effet du » point de vue le plus éloigné qui, à la vé» rité, les rend plus supportables, & l'on né» glige de remarquer le mauvais effet qu'elles » font des divers points où l'on peut se trou» ver en s'en approchant ».

L'exemple le plus fameux sur lequel on s'appuie pour justifier cette opinion, dit M. Cochin, est celui de l'Eglise de Saint-Pierre de Rome: mais il trouve que, même dans cette église colossale, la pratique qu'il combat est défectueuse, puisqu'elle empêche cette basilique de paroître à beaucoup près aussi grande qu'elle l'est en effet. Il n'ignore pas que ce qu'il regarde comme un défaut est regardé par les Italiens comme un des plus grands mérites de ce temple, qui, malgré son énorme proportion, n'offre guère que l'apparence d'un édifice ordinaire, & n'excite l'étonnement qu'à mesure qu'on en parcourt la vaste étendue: mais il ne veut pas reconnoître comme un mérite de rappetisser une grande chose. Il attribue cet effet à ce qu'on a observé dans cette basilique les mêmes *proportions*, les mêmes décorations, que dans une église ordinaire, en ne faisant qu'augmenter les dimensions de l'échelle. Les figures d'en-bas ont environ treize pieds, celles des niches dix-huit, & celles qui sont au-dessus des archivoltes & des arcades à-peu-près vingt-cinq; ensorte que si l'on fixe ses regards sur une archivolte & que l'on considère les figures couchées qui l'entourent presqu'entièrement comme des figures de six pieds entourent une arcade ordinaire, on est porté à ne guère supposer à cette arcade plus d'étendue qu'à toutes celles qu'on a vues ailleurs. Il en est de même des bénitiers composés de groupes d'enfans d'environ sept pieds de proportion, qui ne paroissent en avoir que deux ou trois, à moins qu'on ne prenne quelqu'objet de comparaison pour en mesurer la véritable grandeur. Les balustrades qui sont ordinairement à hauteur d'appui, ont dans ce temple six à sept pieds de hauteur, & ne paroissent avoir que l'élevation de celles des autres églises. On peut en dire autant des autres objets de décoration, tels que la chaire, dans laquelle, comme on peut bien le penser, on ne prêche pas, de même qu'on ne prend pas de l'eau bénite dans les bénitiers auxquels on est bien loin d'atteindre.

M. Cochin passe ensuite aux plafonds. » Les » fameux plafonds du Corrège, à Parme, où » les figures sont colossales, ont servi de règle » à presque tous ceux qu'on a faits depuis. » On n'a cependant pas osé prendre pour modèle » celui de l'église de Saint-Jean, où cinq ou » six géans rempliſſent la voûte; on s'est mesuré » sur la grandeur des figures du plafond de » l'assomption dans la cathédrale. On n'a point » considéré que ce grand maître, si étonnant » par la chaleur de son imagination, la gran» deur & le large de sa manière, la beauté » & la fraîcheur de son coloris, pouvoit cepen» dant se tromper à d'autres égards; qu'avant » lui on avoit fait peu de coupoles, & qu'ainsi » il n'a pu juger, par des exemples, des avan» tages qui résulteroient d'une plus petite pro» portion; qu'enfin il a pu être entraîné à » forcer la grandeur de ses figures, par la » difficulté de composer avec des figures plus » petites. Il ne faut point se le cacher; la diffi» culté de trouver des ressources dans son génie » pour imaginer des plans variés & des groupes » ingénieux sous des aspects si ingrats & si » difficiles à traiter, & celle de les multi» plier assez pour enrichir de si grands espaces, » entrent pour beaucoup dans l'usage établi » à cet égard. On cherche à se sauver, en » mettant peu de figures & bien grosses.

» On ne considère point que c'est un moyen » certain de faire paroître un plafond ou une » coupole plus petits & moins élevés qu'ils » ne sont en effet, & d'approcher les figures » du spectateur, autant que la peinture peut » le faire, au lieu de les en éloigner. Cepen» dant le premier but qu'on se propose en trai» tant un plafond, est de le faire paroître plus » grand & plus éloigné qu'il ne l'est.

» Si l'on examine avec quelqu'attention la » cause du plaisir qu'on éprouve à l'aspect de » ces plafonds; on verra que ce qui y plaît » le plus ce sont les groupes de figures qui » sont en quelque manière au second plan, » parce qu'elles approchent de la *proportion* » qu'auroit la figure humaine placée à cette » hauteur.

» Il faudroit d'autant plus de courage pour » hasarder une nouveauté aussi hardie que celle » de ne faire les plus grandes figures d'un pla» fond que de grandeur naturelle, que nous » n'avons aucune autorité à citer, aucun » exemple à présenter du bon effet qui en » résulteroit. On n'a point dissimulé que cela » rendroit encore plus difficile la composition » de ces grands morceaux, qui l'est déja si

Digitized by Google

» considérablement par elle-même, à cause de » l'extrême raccourci des figures qui approchent du centre.

» De tout ce qui a été dit ci-dessus, nous » conclurons que la raison & le goût ne permettent pas que, dans les édifices ordinaires » & faits pour l'usage des hommes, les figures, » soit en peinture, soit en sculpture, s'éloignent trop de la grandeur naturelle. Nous » conviendrons cependant que la satisfaction » de l'œil, & surtout l'habitude, peuvent exiger que les figures soient plus fortes dans » les lieux où l'on a beaucoup de reculée pour » les voir. Mais il ne s'ensuit pas que cette » augmentation puisse être portée aux excès dont » on a parlé ci-devant.

» Il est encore à observer que la sculpture, » à moins qu'elle ne soit placée dans l'intérieur » d'un appartement, demande à être de la *proportion* de six pieds; elle représente presque » toujours la nature nue en tout ou en partie: » or, la nature elle-même, dépouillée de vêtemens, paroît plus petite qu'elle ne l'est en » effet. D'ailleurs la *proportion* de six pieds » n'est pas hors de la nature, & le sculpteur » est toujours supposé devoir représenter la » nature la plus belle.

» Nous convenons que, dans un bâtiment » très vaste, il peut être avantageux, & même, si l'on veut, nécessaire d'augmenter la » proportion des figures: mais on ne doit » pas en conclure qu'on puisse étendre cette » licence jusqu'à la disproportion qu'il y a » entre une statue de six pieds, & une de dix-» huit, ou même de vingt-cinq, c'est-à-dire, » neuf ou seize fois plus volumineuse. Essayons » de trouver une *proportion* raisonnable qui » concilie à la fois quelque rapport avec la » nature humaine & la loi qu'on croit imposée par le goût d'observer quelque relation » avec le colossal de l'édifice. Mais ne perdons point de vue que tout bâtiment est fait » pour être présenté à des hommes accoutumés » à juger de la grandeur de leurs semblables » à toutes sortes de distances; de sorte que » si l'on employe des figures colossales, ils » les jugeront toujours telles à quelque distance, à quelque hauteur qu'elles puissent » être. Si nous prenons des dimensions plus » grandes, ce n'est donc pas dans la vue de » les tromper, mais afin que les beautés dont » la sculpture est susceptible ne soient pas perdues par le trop grand éloignement.

» On conviendra que, dans une nef d'environ quarante-deux pieds, telle que celle » de l'église Saint Sulpice, des figures de six » pieds seroient suffisantes. Il est vrai que M. » Bouchardon leur a donné quelque chose de » plus: mais il est vrai aussi qu'elles paroissent » un peu fortes, lorsqu'on ne prend pour » reculée que la largeur de la nef; à plus » forte raison, si on les regardoit du milieu » du chœur où elles sont placées. La nef de » Saint-Pierre de Rome est le double de celle-ci. » Quelle sera donc la *proportion* des figures » qui y conviendroit?

» Si l'on cherche une règle pour la fixer, » dans le problême d'optique dont jusqu'ici on » a fait usage, on trouvera des *proportions* » monstrueuses, sur-tout pour celles qui seront » placées à diverses hauteurs, ainsi qu'on l'a » fait voir. Si on la cherche dans la perspective, on trouvera qu'il faut doubler la grandeur de la figure dans une distance double, » pour avoir la même apparence. Mais comme » il faut observer en même temps que nous » combinons naturellement la grandeur de » l'image de la figure avec la distance où nous » la voyons, & que par conséquent si la figure » est grande, nous la jugerons telle; que d'ailleurs s'il est vrai qu'on pourra voir cette » figure de la plus grande distance que donne » la nef, on pourra la voir aussi de plusieurs » points beaucoup plus prochains; qu'en même temps donc que celui qui seroit placé au » point le plus éloigné, n'y trouveroit peut-être rien d'excessif, celui qui s'en trouveroit plus proche seroit choqué d'une aussi » grande disproportion avec la nature humaine; » il s'ensuit qu'il faut prendre un milieu entre » la grandeur de six pieds & celle de douze; » c'est-à dire, que les figures seroient d'une » grandeur convenable, si elles avoient neuf » pieds; que celui qui les verroit de près » excuseroit leur grandeur à cause du lieu » vaste où elles sont placées, & que celui » qui les verroit du point le plus éloigné sentiroit que si elles lui paroissent susceptibles » de pouvoir être plus grandes, c'est parce » qu'il en feroit fort éloigné. Cette diminution » l'aideroit à juger de la grandeur de l'espace, » & il concevroit sur le champ que l'église » est d'une grandeur extraordinaire. L'effet » qui en résulteroit, seroit l'étonnement que » produit toujours la majesté de l'édifice; étonnement qu'ont droit d'exciter les grandes » choses, & que l'on n'éprouve dans Saint-» Pierre de Rome, qu'après des réflexions qui » suivent l'examen des détails.

» Mais quelle que soit la grandeur que l'on » voudra fixer aux figures, c'est-à-dire, ou » la proportion que nous proposons, ou même » une plus grande encore, il sera toujours » ridicule de l'augmenter à mesure qu'elles » s'éléveront. Ces figures sont, en quelque » manière, les habitans fictifs de cet edifice, » & ne doivent point grandir, à quelqu'étage » qu'on les place. Il en est de même des » figures que les peintres exécutent dans les » plafonds;

» plafonds ; elles doivent être assujetties à la » grandeur donnée des figures d'en-bas ».

Nous aurions craint d'affoiblir les raisonnemens de M. Cochin, en les abrégeant. D'autres, peut-être, défendront contre lui, dans l'occasion, la pratique des grands artistes qu'il combat ; nous nous permettrons seulement quelques légères réflexions.

Comme on a soumis l'architecture à des proportions rigoureuses, il seroit à désirer, sans doute, qu'on pût y soumettre de même les figures sculptées ou peintes dont elle peut être accompagnée. Etablir que ces figures, à quelque distance qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale à celle qu'y traceroit une figure humaine vue d'une distance modérée, c'est considérer seulement ces figures relativement au spectateur, & non relativement à l'architecture qu'elles décorent. Il seroit peut-être d'ailleurs plus juste d'établir que la figure la plus voisine de l'œil dans un édifice étant une fois donnée, les autres, à quelqu'élévation qu'elles soient placées, doivent tracer dans l'œil une image égale. Mais il resteroit toujours à déterminer la proportion de la première figure relativement aux dimensions de l'édifice.

Tant qu'on n'aura pas déterminé les proportions dont il s'agit ici, comme on a réglé celles des ordres d'architecture qui restent toujours invariables dans toutes les dimensions qu'ils peuvent recevoir, les sculpteurs ou architectes n'auront pour règle que le goût dans la grandeur qu'ils donneront aux figures dont l'architecture peut être accompagnée, & le goût laisse toujours quelque chose d'arbitraire.

Si les figures paroissent trop fortes au fronton du Luxembourg, & au portail de Saint-Gervais, ce n'est pas relativement au spectateur, mais relativement à l'architecture qu'elles accompagnent. C'est de même, relativement à l'architecture, que des figures de dix pieds de haut paroîtroient trop grandes à côté de colonnes hautes de douze pieds. Ce n'est donc pas relativement à la proportion de la figure humaine, mais relativement à la proportion de l'édifice que les statues décorent, qu'elles sont trop petites ou trop grandes.

Il n'est pas donné à la peinture d'histoire, encore moins à la sculpture, de faire illusion, & d'être prises pour la nature elle-même. Il ne faut donc pas regarder les figures sculptées qui accompagnent un édifice, comme de véritables figures humaines, mais comme des objets de décorations qui deviennent des membres de cet édifice, & qui doivent être proportionnés au corps entier. C'est ce qu'ont pensé les illustres artistes qui ont décoré la Basilique de Saint-Pierre de Rome. Les figures doivent être colossales dans un édifice colossal.

Un bénitier est en même temps, dans une église, un ustensile & un objet de décoration qui fait partie de l'église elle-même. Comme objet de décoration, un bénitier ordinaire, qui ne fe feroit élevé qu'à la hauteur de la main d'un homme de taille commune, produiroit un effet mesquin dans l'église de Saint-Pierre, & c'étoit de la décoration que les artistes devoient s'occuper, sauf à suppléer par quelqu'autre moyen à l'ustensile. Ils ont donc donné au bénitier une proportion relative à la dimension colossale du temple ; ils ont suivi le même principe dans tous les autres objets de décoration, & ils ont été généralement applaudis.

On voudroit du moins que, dans un édifice colossal, à raison que les figures sont placées à une plus grande élévation, on en diminuât la dimension au lieu de l'augmenter : il résulteroit de ce principe que, dans un édifice colossal, les figures les plus basses étant colossales elle-mêmes, les plus élevées ne seroient que des figurines.

Mais une figure même dont la dimension ne seroit que médiocrement exagérée, & qui seroit placée à une très-grande élévation, ne paroîtroit aux yeux des spectateurs qu'une petite figure, ou plutôt un ornement mesquin dont il ne pourroit déterminer la forme. Sans doute les détails d'une figure éloignée du spectateur, en la supposant même colossale, ne doivent pas être apperçus comme ceux d'une figure qui est pour ainsi dire sous les yeux ; mais si l'on ne peut pas distinguer aux moins les grandes formes, celles qui déterminent l'essence de l'objet, si l'on peut à peine se décider sur ce que cet objet représente, autant vaut supprimer cette inutile décoration.

La dégradation perspective des figures dans un tableau, est une loi rigoureuse & dont il n'est pas permis de s'écarter. L'objet de l'art de peindre est d'offrir les apparences de la nature visible : il n'en est pas de même de l'architecture : si elle est un art d'imitation, c'est sous un rapport très-différent de celui de la peinture, & absolument étranger à la question qui nous occupe. Relativement à cette question, nous pouvons dire que l'architecture est un art qui se montre comme art, & non comme imitation des apparences naturelles ; il ne se cache pas, il ne cherche à faire aucune sorte d'illusion : ce qu'il produit ne doit pas sembler autre chose que ce qu'il produit ; ses portes sont des portes ; ses colonnes, des colonnes ; ses statues, des statues, & rien autre chose. Sa fin est de satisfaire à cet égard le sens de la vue par de bonnes *proportions* ; & il ne les satisfera pas, en lui offrant des statues qui, par leur foible *proportion*, ne seroient que difficilement reconnues pour ce

Digitized by Google

qu'elles font, ou qui ne s'accorderoient pas avec les autres parties de l'édifice.

On nous dit que *l'expérience a appris à tous les hommes à juger des distances*, que *nous sommes accoutumés à juger de la grandeur de nos semblables, quelqu'éloignés qu'ils soient de nous*. Ces principes ne font rien à notre sujet, puisqu'il est reconnu que les architectes, & les artistes qui les secondent, ne se proposent pas de faire illusion. Nous conviendrons que si notre vue nous trompe sans cesse, notre raisonnement, même involontaire, dissipe à l'instant l'erreur qu'elle nous cause. Il nous arrive souvent de prendre pour un chat ou pour un oiseau un couvreur qui est sur un toit; de prendre pour un petit animal un homme qui est loin de nous dans la campagne: mais dès l'instant même que nous reconnoissons l'objet, le raisonnement détruit notre première erreur, & nous voyons l'homme, quoique fort distant de notre vue, dans la *proportion* humaine. Il n'en feroit pas de même d'une statue; le raisonnement qui nous dit qu'un homme est haut de cinq à six pieds, ne nous dit rien sur la hauteur d'une statue, parce que cette hauteur peut varier au gré de l'artiste. Si donc par une erreur de la vue, ou plutôt par les loix de la vision, elle nous paroît petite, ce premier jugement ne sera pas redressé par la raison, & nous continuerons d'être choqués de sa petitesse.

Si les dimensions d'une figure qui accompagne quelque partie d'un édifice doivent être proportionnées à celles de l'architecture, il faut admettre qu'une très grande archivolte doit supporter de très-grandes figures, sans quoi il n'y auroit plus d'accord entre les deux arts qui se sont associés. Une figure qui surmonte une très-grande archivolte doit être à cette archivolte ce que feroit une figure d'une moindre *proportion* à une archivolte plus petite elle-même. L'œil accoutumé à cet accord feroit blessé s'il ne le trouvoit plus, & la figure que, vue séparément, il jugeroit d'une très-bonne dimension, lui sembleroit alors d'une petitesse mesquine. De même, une grande niche seroit mal remplie par une figure qui ne lui seroit pas proportionnée. On propose d'y mettre un groupe au lieu d'une seule figure; mais ce remède seroit impuissant, parce que la hauteur de ce groupe s'accorderoit mal avec celle de la niche. D'ailleurs comme l'œil aime à embrasser un tout-ensemble, si les figures de ce groupe sembloient petites relativement au tout-ensemble de l'édifice, elles produiroient le mauvais effet de ces figurines dont sont ridiculement ornés nos édifices gothiques.

Passons à la diminution propose des figures à mesure que, placées à une plus grande hauteur, elles sont plus distantes de l'œil. Si dans un édifice très-élevé, on diminuoit la *proportion* des figures à mesure qu'elles s'éloignent de l'œil, on finiroit par surmonter l'édifice de figurines qui contrasteroient désagréablement avec la masse colossale qui leur serviroit de soutien. Les anciens, dans les colonnes sculptées en bas-relief, ont augmenté la *proportion* des figures à mesure qu'elles s'éloignoient de l'œil. On leur a reproché ce vice de perspective; mais on leur auroit reproché un vice de bon sens, s'ils avoient, au haut de leurs colonnes, sculpté des figures dont le spectateur n'auroit pu jouir; on auroit demandé pourquoi ils se seroient donné tant de peine pour faire un travail inutile.

Les plafonds ne suivent pas tout-à-fait les mêmes loix que les statues; ils sont soumis, comme les tableaux, aux loix de la perspective: mais c'est au jugement de l'artiste à déterminer la dimension des premières figures, celles qui occupent le premier plan. On pourroit dire qu'ainsi que les statues, elles doivent s'accorder avec le colossal de l'édifice: mais un autre motif exige encore qu'elles soient d'une grande dimension.

Les plafonds, & surtout les coupoles, représentent des scènes célestes, & sont susceptibles d'une élévation fictive très-considérable. Si, par conséquent, les premières figures sembloient au spectateur n'avoir que la *proportion* humaine, les autres éprouvant une diminution graduelle & perspective, en raison de leur éloignement, les plus enfoncées deviendroient d'une petitesse extrême, & cette partie des plafonds qui, suivant l'observation de M. Cochin, fait ordinairement le plus de plaisir au spectateur, ne seroit plus composée que de petits objets incapables de lui plaire.

Dans un plafond, les groupes du premier plan peuvent être regardés comme des *repoussoirs*: c'est la partie la plus enfoncée qui est le centre de la machine; c'est elle qui brille de la plus grande lumière; c'est elle qui attire les regards; c'est vers elle qu'on doit être appellé, comme on l'est ordinairement vers le milieu d'un tableau qui est le principal foyer de la composition. Réduire le centre d'une coupole à n'être occupé que par des figures indécises, & même en quelque sorte imperceptibles, ce seroit faire la même faute d'ordonnance que si, dans un tableau, on rejettoit sur les coins le sujet principal, & qu'au milieu de la toile, il n'y eût qu'un lointain perdu dans la vapeur. Le moyen d'éviter cet inconvénient dans les plafonds, c'est de donner, aux figures voisines de la partie la plus éloignée de l'œil, une assez grande *proportion* pour qu'elle porte sur la rétine une image suffisante, & par conséquent les figures du premier plan, auront une *proportion* col-

Digitized by Google

loſſale. Ce raiſonnement autoriſe aſſez les peintres qui ont ſuivi la pratique du Corrège.

M. Cochin avoue qu'il n'exiſte aucun exemple par lequel on puiſſe démontrer le bon effet que produiroient les premières figures d'un plafond réduites à la dimenſion ordinaire de l'homme: c'eſt avouer que tous les artiſtes qui, depuis la renaiſſance des arts, ont été chargés de peindre des plafonds, & qui ont dû, plus que tous les autres, méditer ſur les loix de ces machines pittoreſques, ont ſenti ou cru ſentir qu'elles exigeoient, ſur les premiers plans, des dimenſions ſupérieures à celles de la nature. Il faut obſerver qu'en général ces artiſtes ont été les plus célèbres de leur tems & de leur pays, & qu'ils ont même été ſouvent appellés de loin, ſur leur réputation, par des Princes étrangers, pour faire de grands ouvrages.

Je crois d'ailleurs qu'il exiſte quelques plafonds dont les figures ont été trouvées trop petites; ma mémoire ne me permet pas de l'affirmer: mais il eſt certain qu'on a fait ce reproche à des tableaux quand ils ont été placés à une trop grande élévation.

On ne peut ſavoir ſi les Grecs, dans les peintures dont ils couvroient les murailles, ont fait des figures coloſſales; mais on ſçait que leurs plus célèbres ſculpteurs ſe ſont illuſtrés par des coloſſes placés dans des temples qui n'avoient pas une très-vaſte étendue. Ce peuple aimoit le grand, dans les idées, dans les formes, dans les dimenſions. Les héros d'Homère avoient une force ſur-humaine & on ne peut guère s'empêcher, en liſant ce poëte, de leur donner une taille au-deſſus de l'humanité: l'imagination de Bouchardon les lui repréſentoit comme des coloſſes. Les Dieux, ſupérieurs en force aux héros, devoient être auſſi d'une plus grande *proportion*. La ſtatue coloſſale d'une divinité en impoſoit bien plus aux ſpectateurs, & s'accordoit mieux avec leurs idées, que n'auroit fait une ſtatue de taille humaine. N'en peut-il pas être de même des objets de notre vénération repréſentés dans nos temples? Sans doute, ſi quelques-uns de nos critiques modernes pouvoient voir les chefs-d'œuvre de Phidias, ils ne lui pardonneroient pas d'avoir fait un coloſſe de ſon Jupiter Olympien, & voudroient qu'il ſe fût réduit à faire un Jupiter de ſix pieds: mais ce n'étoit pas ainſi que la grande imagination du ſtatuaire s'étoit repréſenté le dieu qui ébranle l'Olympe d'un mouvement de ſes ſourcils.

Ajoutons que vouloir réduire à la *proportion* de ſix pieds, *toutes les ſtatues qui ne ſont point dans l'intérieur des appartemens*, c'eſt condamner à une *proportion* meſquine celles qui doivent faire l'ornement des grandes places; c'eſt rendre inutiles toutes celles qui devroient être établies à une très-haute élévation. Diſons encore que ſi l'on veut réduire à une foible *proportion* toutes les ſtatues très-éloignées de la vue, il ne ſera plus néceſſaire d'en charger des ſculpteurs habiles: le premier valet qui ſe ſera exercé l'hiver à modeler des figures de neige, aura tout le talent requis pour fabriquer une ſtatue qui ne pourra être jugée.

» En même tems, dit M. Cochin, que » celui qui ſeroit placé au point le plus éloigné » de la nef d'une égliſe, ne trouveroit peut-» être rien d'exceſſif dans une ſtatue, celui » qui s'en trouveroit plus proche, ſeroit choqué d'une auſſi grande diſproportion avec » la nature humaine ». La réponſe à cette objection, c'eſt que ſi la ſtatue n'a rien d'exceſſif pour celui qui en ſera près, elle paroîtra petite à celui qui en ſera loin; & que dans un lieu vaſte, le nombre des ſpectateurs éloignés de la ſtatue ſera le plus conſidérable. Nous nous en tiendrons à notre principe; c'eſt qu'une ſtatue doit être conſidérée comme un ornement, comme une partie de la place ou de l'édifice où elle ſe trouve, & exciter un ſentiment de plaiſir dans l'ame de ceux qui ne ſont encore qu'y entrer: car la place ou l'édifice qui fait un tout avec la ſtatue doit plaire dès le premier aſpect, & avant qu'on en puiſſe examiner les détails. Le ſentiment du plaiſir naît de la juſteſſe des *proportions*: pour qu'un édifice, qu'on doit regarder comme un corps, plaiſe à la première vue, il faut que ſes membres lui ſoient proportionnés, & les ſtatues qui le décorent ſont partie de ſes membres.

Les figures, dit-on, ſont les habitans fictifs des lieux où elles ſont placées: elles doivent donc être coloſſales dans des habitations coloſſales, & celles qui, dans ces habitations, ſont placées à une grande élévation doivent augmenter de *proportion* à meſure qu'elles s'élevent, pour paroître encore coloſſales, quoiqu'apperçues d'une grande diſtance.

On nous accorde que, dans un édifice coloſſal, les figures peuvent avoir juſqu'à neuf pieds de *proportion*. Dès qu'on veut bien condeſcendre à nous accorder ainſi quelque choſe d'arbitraire, on nous rend la liberté de laiſſer juges de cet arbitraire & le Corrège, & tous les habiles peintres qui ont ſuivi les principes qu'il leur avoit indiqués, & tous les célèbres ſtatuaires qui ont conſacré leurs talens à la décoration des grands édifices: car comment oſerions-nous oppoſer notre ſentiment arbitraire, au ſentiment, à la réflexion, à l'expérience de tant de maîtres?

Il s'agit ici d'une queſtion de goût. Bien des perſonnes ſe tiendront portées à en laiſſer plutôt la déciſion à l'autorité d'artiſtes en grand

Digitized by Google

nombre, & célèbres par des ouvrages dans le genre dont on dispute, qu'à un artiste plein de goût, il est vrai, & juſtement célèbre lui-même; mais par de petits ouvrages. Elles pourront ſoupçonner que l'habitude de compoſer des figures de deux ou trois pouces de *proportion* tout au plus, a fait que ſes yeux ont été bleſſés à l'aſpect des *proportions* coloſſales. (L)

PRONONCER (verbe actif.) Les moyens par leſquels les arts imitent & expriment les apparences de la nature forment le langage des arts. Puiſque les arts ont un langage, ils *prononcent* donc ce qu'ils veulent dire. Les arts parlent aux yeux, ils parlent à l'eſprit, ils parlent au ſentiment: ils ont donc un langage, ils peuvent donc *prononcer*. Toutes ces expreſſions qui appartiennent proprement à la parole, mais qui ont été métaphoriquement tranſportées aux arts, ont une juſteſſe analogique.

L'artiſte ignorant ou trop timide, ne fait en quelque ſorte que balbutier le langage de l'art; il ne *prononce* pas. L'artiſte ſavant a la juſte hardieſſe que lui inſpire la ſcience; il *prononce* bien. Quelquefois l'artiſte eſt préſomptueux, ſans être habile; il *prononce* hardiment, fortement, mais pour dire des ſottiſes, & il ne manque pas de trouver des gens qu'il rend dupes de ſon aſſurance, ce qui eſt, dans tous les genres, l'avantage du parleur effronté.

On *prononce* le trait, on *prononce* les formes, quand on rend le trait avec netteté, les formes avec juſteſſe & d'une manière aſſurée. On peut dire auſſi que l'expreſſion, que l'effet ſont bien *prononcés*, quand l'expreſſion eſt rendue ſans équivoque, quand l'effet eſt fermement accuſé. L'indéciſion dans le caractère eſt un défaut, il doit être bien *prononcé*.

Une touche *prononcée* donne aux imitations de l'art le piquant, la vie, le caractère qu'elles doivent avoir: une touche molle, indéciſe eſt un témoignage de l'indéciſion qui étoit dans l'eſprit de l'artiſte.

L'orateur qui parle dans une nombreuſe aſſemblée *prononce* avec une exagération que rend néceſſaire le beſoin de ſe faire entendre: dans une aſſemblée moins nombreuſe il ſuffit de *prononcer* haut; dans un cercle étroit, on ſe contente de *prononcer* nettement.

Il en eſt de même des ouvrages de l'art. Un plafond, un tableau qui ſera placé loin des yeux du ſpectateur, doit être *prononcé* avec exagération dans les formes, dans l'expreſſion, dans l'effet. Un tableau qui doit être vu d'une diſtance moyenne, ſera fièrement, fortement *prononcé*. Un tableau de cabinet ſera *prononcé* purement & avec préciſion.

On ne pardonne pas à un homme dans la ſociété de *prononcer* trop haut, trop fortement: mais dans l'art, on ne hait pas un ouvrage de cabinet qui eſt *prononcé* plus fort qu'il ne faut: cette ſorte de défaut annonce que l'auteur eſt capable de reuſſir dans un genre plus grand que celui qu'il a traité, & on l'en eſtime davantage. Le ſens de l'ouïe eſt bleſſé par des ſons trop hauts; celui de la vue peut ſupporter ſans peine quelqu'exagération dans le contour, dans l'effet & dans la touche.

L'oreille s'approche pour entendre des diſcours foiblement & mollement *prononcés*: une *prononciation* foible & molle, dans les ouvrages de l'art, ne dit rien aux yeux; avant de les fixer, il faut ſavoir les appeller, & pour les appeller, il faut leur parler un peu haut. (L)

PROPRE (adj) On peut peindre *proprement* & peindre froidement.

La *propreté* ſuppoſe dans la pratique de la peinture, un ſoin & même une recherche qui s'étend ſur le choix des couleurs, ſur leur préparation, & ce ſoin eſt louable.

Mais ſi la *propreté* tient plus de place qu'elle n'en doit tenir, dans l'idée que ſe peintre a de ſon art; ſi le ſoin qu'exige cette propreté embarraſſe la marche de l'imagination, ſi elle refroidit l'inſpiration du génie, l'Artiſte trop occupé de peindre proprement, reſſemble à l'homme qui, empêtré (ſi l'on peut s'exprimer ainſi) dans ſa parure, n'oſe preſque marcher, pour ne pas en déranger l'économie.

S'il faut donc recommander la propreté qui regarde le choix des couleurs, les ſoins de leur préparation & celui des uſtenſiles qui ſervent à les employer; ſi l'on peut même recommander aux peintres une *propreté* générale qu'ils ſont accuſés de trop négliger; il faut les prévenir des inconvéniens d'une propreté trop recherchée dans leur travail, qui, devenue habituelle, ne peut manquer de refroidir leurs ouvrages.

Dans les vertus même les plus eſſentielles, il en eſt dont l'excès a des inconvéniens ſenſibles; il faut y mettre une meſure & cette meſure juſte eſt en quelque façon, la vertu des vertus. (*Article de M. Watelet*)

PUR (adj.) PURETÉ (ſubſt. fem.) La *pureté* ſe rapporte au deſſin: c'eſt une qualité ſupérieure à la correction. L'abſence de fautes conſtitue celle-ci; mais la *pureté* ſuppoſe l'élégance & la beauté. L'antique eſt *pur*; on n'oſeroit accorder le même éloge à bien des maîtres, qu'on ne peut accuſer d'incorrection.

PYRAMIDE (ſubſt. fem.) Ce mot eſt dérivé du Grec πῦρ, qui ſignifie le feu. Tout le monde connoît à peu-près la forme des *py-*

Digitized by Google

ramides d'Egypte; leur bâſe large & leur ſommet aigu repréſentent aſſez bien la figure qu'affecte la flamme en s'élevant, & c'eſt à cette figure qu'elles doivent leur nom.

Les regles claſſiques de la peinture aſſujettiſſent à cette même figure la compoſition des tableaux d'hiſtoire, ſoit dans ſon enſemble, ſoit dans chaque grouppe en particulier. On veut qu'elle ait beaucoup plus de bâſe que de pointe; on prononce que la forme droite ou circulaire feroit un effet monſtrueux dans un tableau. S'il faut admettre cette règle comme une loi inviolable, il faut auſſi condamner, comme des tableaux monſtrueux, de très-beaux ouvrages de Raphael, un grand nombre de ceux du Pouſſin, & ſurtout ſes fameux tableaux des ſacremens.

La célebre peinture antique de la nôce Aldobrandine, celles qui ont été découvertes dans les fouilles d'Herculanum, les écrits de Pauſanias & de Pline, ne prouvent pas que les Grecs aient connu le principe de la *pyramide* pittoreſque. Auſſi les grands partiſans de toutes nos petites conventions n'héſitent-ils pas à prononcer que les peintres des beaux ſiècles de la Grece, malgré toutes les beautés qu'ils devoient réunir & qui n'étoient pas apparamment moins ſublimes dans leurs ouvrages que dans ceux des ſtatuaires, étoient fort inférieurs à nos peintres modernes. Par ce même principe, Antoine Coypel, le grand *pyramideur*, doit avoir la ſupériorité ſur le Pouſſin & même ſur Raphaël.

On a bien voulu diſpenſer de la figure *pyramidale* les compoſitions des peintres de bambuchades & de ſujets pris dans la vie commune. Il ſemble que, pour les dédommager de l'infériorité de leur genre, on ait conſenti à leur permettre de n'imiter que la nature.

Il a bien fallu accorder la même diſpenſe aux peintres de vues & de payſages, parce que dans ces genres, il eſt trop rigoureuſement démontré que la vérité s'accorde rarement avec la règle des *pyramides*. (L)

PYRAMIDER (v. neutre.) On dit, *cette compoſition, ce grouppe, pyramide bien*. On peut dire auſſi. « Les peintres qui ſe ſont fait » un nom depuis la dégénération de l'art, entendent bien mieux que les plus grands » maîtres, l'art de faire *pyramider* ». On peut dire encore: » il ſeroit difficile de citer des » peintres qui aient mieux entendu qu'Antoine » Coypel à faire *pyramider* leurs compoſitions ». Et l'on pourroit ajouter: « ſi la règle de faire » *pyramider* les compoſitions pittoreſques eſt » un des grands principes de l'art, il n'eſt » aucun maître qui mérite mieux d'être conſulté que Coypel pour cette partie capitale; » & ſi l'on avoue qu'il eſt celui de tous les » maîtres qui ait le mieux connu & le mieux » pratiqué cette partie ſi importante, on doit » convenir auſſi qu'il eſt le plus grand maî» tre qui ait paru depuis la renaiſſance de » la peinture, & que ſurtout il eſt bien ſu» périeur à Raphaël & aux artiſtes contempo» rains de ce peintre célèbre ». (L)

Digitized by Google

QUALITÉ (subſt. fem.) Quoiqu'il y ait des *qualités* propres à l'exercice des beaux arts, il ne faut pas adopter le préjugé ſi rebattu, qu'il en exiſte de ſpéciales pour chacun d'eux. On ne ceſſe cependant de répéter qu'il faut être né poëte, & qu'il faut être né peintre. Cette aſſertion charmante en vers eſt, dans le ſens rigoureux, une idée fort déraiſonnable. La nature nous a tous faits laboureurs. Elle a donné, il eſt vrai, l'imagination & l'intelligence à quelques hommes qui, par-là, ſont devenus propres à diriger leurs ſemblables, à les inſtruire, & à mettre leurs paſſions en mouvement. De ces dons particuliers à quelques individus, ſont nés les talens divers dont les eſpèces ſe ſont modifiées ſelon les différentes circonſtances des tems, des climats & des eſprits qui s'en ſont occupés. Ainſi, un homme né avec une imagination brillante, une ame ſenſible, une perception délicate & rapide, a pu être orateur comme poëte. Et ſi, à ces dons, il a joint une adreſſe de main propre à exprimer pour les yeux ce qu'il avoit conçu, au lieu d'être orateur ou poëte, cet homme a pu devenir ſtatuaire ou peintre.

C'eſt la réunion de l'intelligence avec la diſpoſition de la main, qui peut faire un artiſte; c'eſt ce qui le caractériſe & le diſtingue de l'orateur & du poëte. Auſſi cette définition doit-elle naturellement diviſer tout ce que nous avons à dire ſur les *qualités* que demandent les beaux-arts.

Avant que d'entrer dans les détails que nous méditons ſur cette matière intéreſſante, il eſt bon de prouver, en peu de mots, que cette phraſe (1), *il faut être né peintre*, eſt démentie par la marche lente & pénible de l'*art*, & par la barbarie & le peu d'effet de ſes premiers eſſais.

Cette expreſſion hardie ſeroit encore plus applicable à la poéſie & à l'éloquence; car malgré les incorrections que l'ignorance des premiers tems laiſſoit dans les diſcours, & les poéſies des hommes qui s'en ſont d'abord occupés, ils ont dû jouir d'une ſupériorité marquée, & produire des impreſſions victorieuſes au ſein des premières ſociétés.

Quant à l'art, il n'eſt pas poſſible d'adopter le fait avancé par Platon (2) : ſavoir, *qu'il ſe voyoit en Egypte des ouvrages de peinture & de ſculpture faits depuis dix mille ans, qui n'étoient ni plus, ni moins beaux que ceux du temps où il vivoit.* Tant de vérités démentent cette aſſertion, ſans parler des preuves non-récuſables que nous en donnent les bronzes égyptiens que l'on poſſède encore, que nous ne nous y arrêterons pas (2).

Le vrai, c'eſt que l'*art* n'a pu ſe montrer avantageuſement, & n'a pu plaire, qu'après les efforts raſſemblés de l'induſtrie humaine; efforts ſoutenus pendant une ſuite de ſiècles. La peinture & la ſculpture, portées au genre ſublime, ſont plus loin de toutes les diſpoſitions que l'homme peut apporter pour l'imitation, que les dons naturels pour la parole, ne ſont éloignés des talens perfectionnés du poëte & de l'orateur.

Les nations les plus ſauvages ont eu leurs chantres, leurs légiſlateurs & leurs prophètes; & quelquefois ſans avoir eu de communication les unes avec les autres. Mais l'art, né en un lieu, & ſouvent du haſard, n'a pu ſe répandre & croître en force & en beauté, ſans avoir été perfectionné par des générations ſucceſſives & fort multipliées.

Faut-il s'en étonner ? Pour montrer des objets palpables, & les choiſir avec une déli-

(1) Watteles, poëme ſur la peinture.

(2) Voyez ce qui eſt dit ſur les obſtacles qui s'oppoſoient aux progrès des arts chez les Egyptiens, dans l'article PEINTURE, ſous le titre : *Peinture des Egyptiens*, & dans le premier article SCULPTURE, ſous le titre : *Sculpture chez les Egyptiens.* Il faut diſtinguer entre les bronzes & autres ouvrages égyptiens qui nous reſtent, ceux qui ont été faits ſous la domination des rois Grecs, ſucceſſeurs d'Alexandre, & qui ne prouvent rien contre ce qui a été avancé par Platon. Au contraire, le paſſage du philoſophe peut aider à faire cette diſtinction. La loi d'Egypte qui défendoit aux artiſtes de s'écarter en rien de ce qu'avoient fait leurs prédéceſſeurs, explique l'état d'immobilité qu'éprouvèrent les arts dans cette contrée. Enfin, ſuivant les règles de la ſaine critique, le témoignage de Platon qui avoit vu l'Egypte, qui avoit pu y compaſer avec les gens du pays les ouvrages qui paſſoient pour avoir une grande antiquité, & ceux qui ſe faiſoient ſous ſes yeux, ce témoignage, dis-je, a plus de poids que les conjectures contraires que pourroient ſe permettre les modernes, & ſuffit pour leur interdire ces conjectures. On peut ſeulement ne pas prendre à la rigueur le terme de dix mille ans donné par Platon aux anciens ouvrages de l'Egypte, & regarder ce terme comme l'expreſſion d'une antiquité très-reculée. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

sateſſe qui les rende propres à charmer, nous devons raſſembler tant de *qualités* ! O hommes, ô artiſtes vous-mêmes, ne perdez jamais de vue que leur réunion complette ne peut ſe rencontrer dans le même individu. Ainſi, ne blâmez pas ſi aigrement les défauts ſans nombre des meilleures productions des arts; & ne vous découragez pas, parce que vous ſentez une impoſſibilité phyſique d'atteindre à la perfection.

Une imagination ardente, avec le jugement le plus exquis; une mémoire ſûre & préſente, avec la crainte continuelle de ſe former d'après le ſentiment particulier des autres artiſtes; une grande adreſſe de main, avec la défiance d'opérer plus par elle que par ſes yeux & par ſon ame : telles ſont les premières *qualités*, pour ainſi dire incompatibles, que l'artiſte, pour être parfait, devroit pourtant raſſembler.

La plus heureuſe facilité pour inventer, peut ne produire rien de vrai, rien de ſolide, ſi la plus ſaine raiſon ne diſpoſe, n'arrange, n'exécute. D'un autre côté, la méthode & l'ordre les plus exacts, l'imitation la plus préciſe des individus, peuvent ne montrer que des ouvrages inſipides, ſi le génie ne les a pas d'abord enfantés.

.....*Invente, tu vivras.* (a)

Il eſt une *qualité* diſtinguée du jugement & de l'imagination : c'eſt la ſenſibilité de l'ame. Elle ſeule fait parler les figures; elle ſeule décele les paſſions que l'artiſte a voulu exprimer, & en porte l'effet dans l'ame du ſpectateur. O le Sueur, Raphaël, Zampieri, Puget, vous étiez nés avec cette ſenſibilité préciſeuſe : & n'euſſiez-vous poſſédé ni raiſonnement, ni invention, je crois, quand je vois vos ouvrages, que vous euſſiez produit des chefs d'œuvre par cet art adorable de faire paſſer involontairement votre ame ſur la toile ou ſur le marbre !

Lorſqu'à une imagination fertile, il ſe joint un caractère nerveux, noble & fier; lorſqu'avec un ſentiment vif & perçant, qui pénètre l'ame des objets les plus ſublimes, & de leurs aſpects les plus éclatans, on poſſède encore le courage propre au travail le plus perſévérant; alors, c'eſt un aigle qui voit, s'élance & atteint toutes les diſtances. Tels furent les dons qu'a raſſemblés le divin Michel-Ange. Mais ce feu dévorant qui l'animoit & le portoit hors de lui, étoit rarement tempéré par la ſage réflexion avec laquelle on calcule la préciſion des formes, des caractères, des couleurs, des effets, & par laquelle on peut joindre à longs traits des paſſions qui ſe liſent ſous les formes de tous les êtres qui reſpirent.

Cet eſprit d'examen propre à détailler la force, la beauté, la grandeur, après avoir établi ce qui doit former un ſcrupuleux enſemble; cet eſprit, dis-je, eſt ſurtout de l'eſſence de la ſculpture : parce que cette maîtreſſe des beaux-arts doit tout voir, tout calculer, tout montrer, & qu'elle n'a point d'illuſion à produire. La Flore, l'Hercule, l'Antinoüs ne ſont pas des ouvrages de feu & d'imagination; ce ſont des chefs-d'œuvre de raiſon, de ſcience, de goût & de ſentiment. Le Gladiateur, le Laocoon, l'Apollon ſont des productions du génie; c'eſt à-dire de l'alliance du talent d'inventer, & de celui de rendre. La famille de Darius de le Brun, les meilleures productions du Pouſſin, & preſque toutes celles de Raphael offrent cette réunion.

Quelqu'éloigné que l'art ſoit de la perfection, nous avons dit qu'il n'étoit encore parvenu au dégré qui eſt connu, que par l'aſſemblage des découvertes accumulées de ſiècle en ſiècle. Auſſi les grands artiſtes qui ont paru à la renaiſſance des arts, n'ont pu obtenir auſſi promptement le haut dégré qu'ils ont atteint après deux générations, que par les lumières rapides que leur ont données les ſtatues des Grecs & des Romains.

Mais ces artiſtes les ont étudiées de telle ſorte, que ſans en être les copiſtes ſerviles, ils y ont puiſé les principes du beau, pour l'adapter enſuite au caractère de génie, & aux diverſes *qualités* que la nature leur avoit départies. Et nous avons dit que c'étoit ainſi qu'un artiſte devoit uſer de ſa mémoire & des exemples de ſes maîtres & de ſes prédéceſſeurs, les oubliant en quelque ſorte toutes les fois qu'il inventoit & qu'il copioit le naturel. Nous ne devons, en effet, rien attendre de neuf & de pénétrant de celui qui n'opère pas avec un ſentiment qui lui eſt propre, & qui ſe traîne toujours ſur les traces d'un guide pour marcher dans la route des beaux-arts.

En recommandant aux artiſtes de ne jamais contrarier leurs *qualités* perſonnelles, qu'on n'en infère pas qu'ils doivent s'éloigner toujours du goût des ſtatues antiques, comme l'ont fait pluſieurs artiſtes Flamans, Hollandois, François & Vénitiens. Nous penſons, au contraire, que le peintre d'hiſtoire, & ſurtout le ſtatuaire, ne peuvent mériter des couronnes, qu'autant qu'ils auront réuni tous leurs efforts pour ne rien faire qui s'éloigne des principes de ces maîtres de la *régle*; récompenſe que s'attribue ſi fièrement, par rapport à l'étude d'Homère, l'Ion de Platon. « Je » me flatte, dit-il, que ceux qui ont bien » étudié Homère, ne peuvent, ſans injuſ» tice, me refuſer une couronne d'or.

(a) Le Mierre, poëm. *La peinture.*

Digitized by Google

Quant à la *qualité* qui donne le talent d'exécuter tout ce que l'on a vu, tout ce que l'on a pensé, elle devient nuisible, lorsqu'elle domine exclusivement. (*Voyez les mots* Pinceau, Instruction, Fait.) L'adresse de la main doit bien servir à montrer nos idées, & à les rendre en proportion du goût, du favoir & de la fagacité avec lesquels nous faisissons les fineſſes & les enſembles, mais c'eſt une eſclave qui ne doit qu'obéir; c'eſt une meule qui triture le froment, & en fait une farine précieuſe: mais ſi cette meule agit ſeule, ſi le grain s'échappe & manque à ſon mouvement, elle ne produit alors qu'un grès mépriſable.

Heureuſe l'école où l'on aura détourné les élèves de l'adoration trop commune pour cette adreſſe excluſive, & où tout ce que la pratique manuelle a d'utile, ne ſervira qu'au ſavoir & à la penſée! Heureux auſſi ſont ceux qui, ſans être obligés de s'occuper de la pratique, la trouvent ſounife à leur eſprit! C'eſt par cette *qualité* que le Corrége, Véiaſquez, Ribera, Schidone, Salvator-Roſe, la Hyre, Bon-Boullongne & Jouvenet obtiennent la plus conſtante admiration.

Telle eſt la première claſſe des *qualités* propres à l'*art*. Hélas! elles deviendront preſque nulles, ſi elles ne ſont pas ſecondées par la ſanté. Nous ſavons que la force du corps eſt utile (à tous); mais l'orateur & le poète en ſentent moins le beſoin que le ſtatuaire & le peintre. » Pécris ſur la peinture, diſoit Laireſſe » devenu aveugle, parce que je me trouve » réduit à chercher les moyens d'occuper » utilement mon eſprit ». (1) Scarron & beaucoup d'autres ont pu ſe livrer aux lettres malgré leur foibleſſe ou leurs difformités. Milton & Homère devinrent aveugles, & dans leurs élans ſublimes, ils n'en célébrèrent pas moins les héros & les dieux: c'eſt qu'il leur étoit inutile d'unir le méchaniſme par lequel les artiſtes doivent parler aux yeux, aux *qualités* du génie dont l'utilité eſt commune à tous les hommes occupés de remuer les ſens, & de flatter l'imagination.

Il y a des eſprits qui, par une vigueur naturelle, & par le ſeul amour de l'art, peuvent s'élever à un grand dégré d'excellence. C'eſt ainſi que Michel-Ange & Léonard de Vinci ont brillé par la force de leurs génies, & par leur paſſion pour l'art. Il en eſt d'autres qui ont beſoin du ſtimulant de l'émulation pour atteindre un but éminent. C'eſt alors une belle *qualité* que d'en être ſuſceptible. Raphaël n'auroit peut-être jamais réſiſté à cet attrait puiſſant qui l'entraînoit vers la volupté, & n'auroit pas abandonné cette manière maigre qu'il avoit priſe chez Pierre de *Pérouſe*, ſi l'ambition d'égaler Michel-Ange ne l'eût animé au point de ſe ſurpaſſer lui-même.

L'émulation ſoutient le courage dans les difficultés qui ſe rencontrent, pour acquérir le ſavoir utile dans l'exercice des beaux-arts. C'eſt au milieu de ces difficultés que l'amour de l'étude lui-même ſuccomberoit, ſans une noble ambition qui ſeule peut s'oppoſer au dégoût qu'inſpireroit une marche toujours lente aux yeux de l'impatiente jeuneſſe.

Dans l'énumération des *qualités* de l'artiſte, la patience vient ici ſe ranger. Un tableau offre tant d'objets, & une ſtatue tant de faces, qu'il eſt difficile de les étudier, de les parcourir tous, ſans que le feu néceſſaire pour les détails & pour l'enſemble n'en ſoit quelquefois ralenti.

Ainſi, que les hommes qui ſeront foibles, indolens, dominés par l'amour des plaiſirs, qui n'auront qu'une fougue exceſſive & continue, ou un jugement aride, de la maladreſſe, & le défaut de mémoire, n'entreprennent pas de courir la carrière des beaux-arts.

Cependant, telle eſt la marche de la nature, que les avantages naiſſent du ſein même des imperfections, quand elles ne ſont pas toutes réunies dans le même ſujet. Si cette non-réunion de toutes les *qualités* s'oppoſe à la haute excellence de l'*art*, ce ſont auſſi les *qualités* iſolées & fortement prononcées dans l'ame des artiſtes, qui ont produit les talens divers, les productions originales, & des exemples utiles pour tous les genres. Le mérite ſaillant s'eſt rencontré ſouvent dans les excès: au lieu que les grandes *qualités* modifiées, tempérées les unes par les autres, l'euſſent exclu quelquefois. Et cependant, convenons que les exagérations ont auſſi leurs charmes. Pour le prouver, promenons nos regards ſur les productions de ce genre.

La galerie de Duſſeldorff (1) préſente, dans les trente tableaux du chevalier Vander Werff, ce que l'ame la plus tranquille, la plus froide raiſon, l'œil le plus ſubtil, & le méchaniſme le plus ſoigné peuvent produire de vraiment enchanteur. Les ouvrages de Vanden Velden, peintre de marine, les jolis ſujets familiers de Mieris, de Gérard Douw, de Netſcher, &c. Enfin, les fleurs de Van Huyſum offrent les talens des fidèles copiſtes

(1) Le grand livre des peintres, par Laireſſe, trad. par M. Jombert, chez Moutard. 1787.

(1) Voyez la *galerie électorale*. Bruxelles, 1781. Par M. de Pigage.

Digitized by Google

de la nature, & une patience dont les peintres Hollandois ont presque seuls été capables.

La couleur ardente, & les effets piquans de Bassano, de Tintoret, de Jordaens, de Joseph Parrocel : la touche vive & résolue de Caravage, de Salvator-Rosa, sont, comme les bouillantes compositions de Rubens, de Paul Véronese, de Jules Romain, l'effet d'imaginations tellement enflammées, que ni les détails des formes, ni la sévérité des caractères, ni l'exactitude dans l'expression spéciale à chaque sujet, n'ont pu les arrêter un instant.

D'un autre côté, la grande recherche des traits d'esprit, & la scrupuleuse raison ont imprimé une sagesse, un intérêt & une vérité exprimables dans les ouvrages de le Sueur, du Poussin, & surtout dans ceux du Dominiquin, qui font peu regretter ce dont ils auroient pu être animés par des mouvemens plus hardis, & par les effets les plus pittoresques.

En variant ainsi les talens, les diverses *qualités* satisfont les goûts divers. Il n'y a donc pas de mérite exclusif. Par exemple, pour les esprits vifs & les sens faciles à émouvoir, les sujets brillans, les mouvemens variés, & le coloris piquant dont Watteau & Lafosse ont animé leurs tableaux, paroîtront préférables aux vérités douces & au fini précieux des Hollandois ou des Allemands. De leur côté, ces talens seront recherchés par des ames tranquilles & par des yeux observateurs. Les fantaisies, les idées presque bizarres des Tintoret & des Tiépolo, partent d'un mérite piquant & d'un goût distinctif, que dédaigne souvent, & mal à propos, le peintre raisonneur; mais qu'il seroit incapable de produire.

Les progrès que les modernes ont faits dans les parties qu'on appelle pittoresques, la liberté heureuse par laquelle ils ont étendu la carrière des talens, ont aussi étendu les bornes & les jouissances de l'art. Et nous avons lieu de croire que, malgré les différens goûts des peintres dont parle Pline, les artistes antiques ont cru que, hors les beautés qui tenoient à l'exactitude des formes, & à l'expression des caractères, il n'en existoit plus dans l'art. Ainsi, Michel-Ange, Puget, Bernini; le premier porté à la vigueur des mouvemens & à la puissance excessive des formes; le second, au sentiment & au plaisir de rendre toutes leurs inflexions, & le troisième à des idées piquantes & hardies, auroient eu tous trois des *qualités* perdues pour cette suite infinie de tous les plaisirs que l'art peut procurer.

Nous ne connoissons guère dans la sculpture & la peinture antiques qu'un genre de beautés. C'est le genre vraiment sublime; mais tous les artistes qui n'étoient pas nés avec les *qualités* propres à la précision, au grand, & au sentiment qui seuls peuvent y conduire, étoient des hommes absolument nuls pour l'art : d'où a dû résulter que les ouvrages des artistes inférieurs de l'antiquité ont été au-dessus de ceux des modernes, qui ne se bornant pas au seul mérite de la correction, lorsqu'ils n'y font pas portés par leurs dispositions, ont su se frayer une nouvelle route, & intéresser par un genre de talent dans lequel ils ont d'autant mieux réussi, qu'ils le tenoient de leurs *qualités* naturelles.

Malgré tout l'avantage de cette exactitude, de cette pureté que donne le style antique, il existe cependant des beautés dans l'art qui en sont distinctes, d'autres qui sont même incompatibles avec elle. Telles sont, par exemple, les beautés individuelles de Rembrant, de Ribera, de Cano, & de Velasquez; telles sont la souplesse, le moëlleux & cet heureux abandon de l'Allegardi, & du Puget; telles sont enfin les graces *de Murillo*, du Parmesan & du Corrége. Qui donc oseroit conseiller une résistance aux *qualités* qui portent à cette force & à ces graces? Qui seroit assez froid pour n'en pas sentir tout le prix, & n'en pas goûter tous les charmes?

Il y a plus : *l'art* n'est plus animé, si ces dons inspirés en sont tout à fait exclus. *Ce n'est pas assez*, dit Horace, *d'être pur dans son style, il faut encore s'y rendre aimable.*

Non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto.
Art. Poët.

C'est pour donner cette leçon, sans doute, qu'un statuaire antique a placé les trois graces dans la main d'Apollon. *Disc. sur les antiq. étrusques, par M. d'Hancarville*

Avouons cependant que le succès des hommes nouveaux dont nous venons de parler, a souvent été fatal pour leur siècle, parce que bien des artistes ont voulu suivre leur exemple avec des *qualités* qui n'y étoient pas propres. De-là le danger des écoles systhématiques & des adoptions exclusives qui ont détérioré le goût de *l'art*. Ensuite est survenu l'établissement des corps académiques, qui ont achevé d'écarter des routes où conduisoient les *qualités* naturelles qui sont différentes en chaque individu. Les académies sont ordinairement dominées par une puissance qui violente les goûts, contraire les penchans, & empêche de rien produire qui air la force que donne l'originalité. Quelques génies plus prononcés, sont parmi nous (1) assez courageux pour tenter de s'affranchir de cette servitude, mais leurs efforts seront sans fruits, si les académies ne sont tellement réformées qu'il n'y existe plus de pouvoir concentré & permanent, & si tous

(1) Cet article a été écrit au mois d'Avril 1750.

les esprits vagnant à leur gré & suivant leurs *qualités* diverses, n'ont pas l'espérance de partager à leur tour & l'honneur des places & les bienfaits du gouvernement, sans crainte des cabales qui s'élèvent contre les styles originaux & contre les ames fières & naturellement indépendantes.

La patience dexécution dont nous avons parlé plus haut, est encore différente de ce courage perséverant, utile pour parcourir la carrière des études. Nous allons faire l'énumération de toutes les connoissances utiles aux arts, & on conviendra que la confiance que demande leur recherche, sembleroit incompatible avec le feu d'imagination sans lequel il n'y a point de grands hommes, si les Virgile, les Bossuet, les Raphaël, & les grands statuaires antiques & modernes, n'en manifestoient l'admirable réunion.

» Ce n'est pas assez, disoit Platon, de sçavoir seulement l'art qu'on exerce, il faut » encore connoître tout ce qui y a rapport » (1). Quelques auteurs ont traité des connoissances qui tiennent aux arts de peindre & de sculpter; mais on nous trouveroit surement ici diffus & exagérés, si nous rapportions en entier leurs sentimens. *Le Chevalier Marino* (2) veut par exemple, que les artistes connoissent l'astronomie, la cosmographie, la théologie &c.

Il est bon en effet de ne pas être ignorant dans ces sciences & beaucoup d'autres encore; mais bornons-nous à parler de celles dont la connoissance est d'une nécessité absolue pour *l'art*.

La perspective, qui ne peut se bien apprendre sans quelques leçons préliminaires de géométrie & d'optique, doit être regardée comme une étude indispensable. Le peintre & le statuaire ne peuvent faire ni bas-reliefs, ni tableaux, sans faire juger de la diminution perspective, & des raccourcis des objets. Et cette diminution toujours relative entre toutes les parties des corps, doit être rendue avec la plus grande précision. Envain compteroit-on sur l'habitude de copier la nature, sur la justesse de l'œil; il faut connoître parfaitement la science exacte de la perspective pour obtenir la saillie ou l'enfoncement de tout ce qui est représenté sur une superficie plane.

On sait que l'anatomie, en ce qui traite des os & des muscles, doit être l'objet d'un profond travail pour l'artiste occupé de rendre les mouvemens de la figure humaine. Sans cette connoissance, comment pourroit-on lire ce que nous cache la peau, & comment exprimeroit-on les impressions que les actions diverses produisent sur toutes les parties du corps? Ce ne seroit pas encore assez que de se borner à la connoissance de l'ostéologie, & de la myologie : il faut sçavoir la place des assemblages des glandes extérieures, des plus forts cordons de veines & d'arteres, & connoître les endroits où le logent les pelotons de graisse; afin de ne pas laisser appercevoir mal-à-propos les impressions des muscles & des os. Ce seroit un contresens qui rendroit la science elle-même ridicule. C'est ainsi qu'il faut apprendre beaucoup pour ne montrer que ce qui est nécessaire.

Sans anatomie, on ignore les moyens les plus vrais & les plus certains de varier à son gré les sexes, les âges, les divers caractères, ceux de l'homme qui travaille, de celui qui a reçu une éducation délicate &c. Ce n'est que par les légères ou les fortes impressions des os, par la fermeté, la mollesse, la sécheresse, l'appauvrissement des muscles exprimés avec une justesse relative, que l'art peut rendre ces différences.

Il ne seroit pas suffisant pour l'artiste de connoître l'architecture des Etrusques, des Grecs, celle des Romains dans les différens âges de leur empire, ni celle que les Goths & les modernes ont adoptée depuis; il doit faire une recherche des habitations des hommes dans tous les tems & dans tous les climats, il doit connoître la nature de leurs temples, de leurs tombeaux & de leurs constructions navales & militaires.

Pour se mettre en état de choisir des sujets pour leurs ouvrages, & expliquer ceux qui ont été choisis pour d'autres, les artistes doivent parcourir les histoires sacrées & profanes; il faut les approfondir, en faire des extraits pour y puiser la connoissance des mœurs, des corpulences, des vêtemens, des armes, des instrumens propres aux autels, de ceux qui servent à l'art de bâtir, à la navigation, à l'art militaire & à l'agriculture chez tous les peuples anciens & modernes. Sans ce travail pourroient ils présenter aux hommes érudits & l'image des pays dont la description nous a été transmise, & celle des usages des nations qui les ont habités?

Ce n'est pas seulement dans les livres que le peintre doit étudier l'histoire, c'est aussi sur les monumens de l'antiquité : bas-reliefs, meubles, vases, médailles, enfin tout ce qui à été découvert, doit servir à l'artiste non seulement pour acquérir les connoissances des détails obmis par les écrivains; mais encore pour les vérifier & pour faire la critique de ce que les antiquaires & les historiens auront dit, d'après l'inspection des fragmens an-

(1) Jon.
(2) *Diceria sacre.* Volume primo.

Digitized by Google

tiques. Car qui pourroit mieux qu'un artiſte éclairé juger ſans inſcription, des ſtyles des artiſtes de l'antiquité & par conſéquent du pays & des tems où ils ont fleuri?

Les bibliothèques d'eſtampes ſeront un objet de recherche pour les ſtatuaires & les peintres, & là il feront leur choix entre les menſonges & les vérités gravées.

Ce ſera dans ces diverſes ſources antiques & modernes qu'ils trouveront des lumières ſur les hieroglyphes, l'iconologie, & par conſéquent ſur les moyens de traiter les emblêmes & l'allégorie.

Ils ne pourroient repréſenter les arbres, les plantes, les fleurs, les fruits, les minéraux, les animaux de toutes les ſortes qui exiſtent dans les différents climats, s'ils n'avoient une connoiſſance profonde des proportions, des ſituations, des formes, des couleurs, des ſubſtances de ces productions innombrables de la nature.

La manœuvre des vaiſſeaux ſera une étude particulière pour ceux qui ſeront chargés de peindre des combats de mer, ou même de ſimples marines; comme celle de la tactique ſera utile à ceux qui veulent peindre nos batailles.

Le peintre doit faire au moins la lecture de ceux des livres de chymie qui traitent de la compoſition des couleurs, autrement il en ſeroit un emploi inconſidéré qui les rendroit deſtructibles. Je crois devoir indiquer ici un livre nouveau où il eſt traité de cette matière. Il eſt intitulé: *traité de la peinture au paſtel, &c. par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris, chez Defer de Maiſonneuve.* 1788.

Le peintre connoîtra auſſi les branches de la phyſique qui traitent de la lumière, de ſes effets & de la nature des couleurs naturelles qui lui ſervent de modèles.

La partie de la philoſophie qui nous éclaire ſur les dons de l'homme & ſur l'abus qu'il en fait, doit être du reſſort de tout artiſte occupé d'exprimer les paſſions. Alors reportant ſans ceſſe ſur le ſpectacle de la nature, la théorie qu'il aura acquiſe dans cette importante matière, il épiera toutes les occaſions de découvrir les moyens par leſquels les agitations de l'ame ſe liſent ſur les traits du viſage, & ſur les mouvemens du corps.

Heureux l'artiſte, qui muni d'un ſavoir indépendant de celui qui le conſtitue ſtatuaire ou peintre, ſait l'appliquer à toutes les parties de ſa profeſſion, & qui bien nourri des manières diverſes de ſes prédéceſſeurs, choiſit entr'elles celles qui conviennent aux ſujets qu'il ſe propoſe de traiter. Cette méthode d'approprier ainſi à ſon ſentiment naturel les connoiſſances des autres, ne pourra être adoptée que par un homme d'une grande ſléxibilité d'eſprit & d'après une méditation bien profonde de tous les genres de mérites connus. Mais en plians ainſi ſon talent aux différents genres, qu'il ſe garde bien d'imiter en eſclave. Il lui ſuffira de ſe rappeler par quelle chaleur, quelle abondance, & quelle intelligence, Lebrun, Rubens, P. Véroneſe ont traité les ſujets d'apparat & de magnificence: leurs génies étoient propres aux banquets, aux triomphes, aux combats, & ils avoient l'art d'y introduire une rareté d'effet à laquelle ils ſubordonnoient la multitude des objets de leur ſavante compoſition: ce que nous diſons ici d'un ſeul genre de compoſition eſt applicable à toutes les grandes parties de la peinture & de la ſculpture ſur leſquelles les ſtatues & les autres productions célèbres peuvent être conſultées.

Mais c'eſt par la pénétration & la docilité aux principes & non par l'appropriation des penſées d'autrui que le peintre doit profiter des talens du peintre. Etre copiſte & ſervile imitateur eſt un défaut dans des profeſſions qui doivent ſe diſtinguer par les productions de génie. Mais la ſagacité à ſaiſir les exemples du bien, & la complaiſance à recevoir des conſeils ſont des *qualités* exquiſes.

Après avoir acquis une profonde théorie, & une grande pratique, fruits d'un continuel travail, les artiſtes en uſeront avec une modération d'eſprit qu'un jugement ſain accompagne toujours. Par la *qualité* de ſavoir ſe modérer même dans l'ambition du ſuccès, l'ouvrage de l'homme ſavant acquert plus de perfection. Le premier avantage de cette *qualité* eſt de ſavoir s'arrêter à temps. Le mérite dont ſe vantoit Appelles (1), & qui eût été déſirable dans Protogène, que le premier avouoit être d'ailleurs ſon égal, étoit de ne pas s'épuiſer dans ſon ouvrage & de ne le pas fatiguer par des efforts trop prolongés.

Mais où la modération eſt importante, c'eſt dans le ſage emploi de tout ce qu'on ſait. De l'abondance exceſſive des figures, il ne réſulte que des tableaux ſtériles, & une richeſſe déplacée eſt le fruit d'une grande pauvreté de jugement. Nous ſommes fâchés de pouvoir reprocher à Gérard Laireſſe, d'avoir placé un faſtueux buffet, garni de vaiſſelle d'or & d'argent dans la chambre habitée par la Sainte Famille.

C'eſt par le même défaut que beaucoup de peintres de portraits, habiles dans l'art peu difficile d'imiter les étoffes, juſqu'à l'illuſion, rendent encore plus choquante la médiocrité des têtes qui ſont l'objet principal de leurs tableaux; cet objet y eſt traité comme un acceſſoire, envain

(1) Pline, l. 35, cha. 10. Voy. Œuvres de Falconet, tom. I. édit. de 1789.

Digitized by Google

on vante la vérité des velours & des satins, si le sujet qui en est habillé ne me représente qu'une figure de carton enluminée. C'est alors que l'admiration des ignorants mortifieroit une artiste qui auroit un peu réfléchi sur le but de l'art de faire un portrait : dans les ouvrages de Lefevre, de Rembrant, de Van-Dyck & de Titien, on peut prendre de grandes leçons de l'économie que ce genre exige. Ils sentoient ces hommes de goût, que ne pouvant parvenir à tromper les yeux par l'imitation complettement illusoire d'une tête animée, ils ne devoient pas l'accompagner d'étoffes capables de produire l'illusion de la nature même, ainsi qu'il leur eût été facile de le faire; puisque c'eût été faire paroître les têtes de leurs tableaux encore plus inférieures à leur original qu'elles ne l'étoient en effet.

Dans une infinité de points de l'art que nous venons de parcourir, nous reconnoissons presque par tout la nécessité d'une grande logique, & nous apprenons ce principe d'un mot prononcé souvent par un homme de notre dernière école à qui il en échappoit quelquefois de bons: c'étoit M. *Dumont*, le *Romain*. « La peinture, disoit il, est un continuel raisonnement ».

Il n'est pas moins important aux artistes, qu'à tous ceux qui tiennent un rang distingué dans la société, d'être instruits de la morale. Cette science est sur-tout nécessaire à ceux qui se chargent de diriger les études des jeunes gens destinés à leur succéder. Pour transmettre aux autres le goût des belles *qualités*, il faut les posséder soi-même. Eh ! quel sera le maître d'un maître, si d'abord il ne sait pas donner des idées fort élevées de sa profession en inspirant une noble fierté à ses élèves ? il faut qu'il les prémunisse contre les effets d'une basse jalousie, & d'un esprit d'intérêt, & il les rendra alors capables des plus grands talens. Quiconque s'afflige d'un succès qui tourne toujours à l'avantage public, est peu fait pour en mériter; celui qui n'a que le but de se procurer de l'argent, travaille sans soin, sans faire les dépenses indispensables pour la réussite & avec une précipitation rarement heureuse : avec des passions basses, on ne peut guères enfanter que des productions triviales

C'est en perfectionnant les *qualités* de l'ame, c'est en traitant l'art avec la plus noble distinction, que les Grecs ont donné tant de lustre, & une si grande renommée au petit espace qu'ils occupèrent sur le globe.

Les préceptes de pureté & de noblesse de sentimens, si utiles aux opérations du génie, doivent être inculqués dans l'âge le plus tendre. Ainsi craignons de confier l'instruction de nos enfans à des artistes cupides, à des mercenaires, à des fats orgueilleux, tellement pauvres de connoissances, qu'il ne voyent rien au-delà d'un adroit méchanisme auquel se borne tout leur savoir, & qu'ils vantent tellement qu'ils forment autour d'eux un troupeau d'admirateurs aveugles. Apelles regardoit la théorie sans pratique, comme un savoir inutile dans un artiste : Pietro Testa a peint la théorie comme une beauté céleste dont les bras sont liés; mais aussi ce peintre ingénieux a représenté la pratique sans théorie, comme une vieille femme aveugle & toujours empressée de courir au hasard. Il faut donc craindre de confier l'éducation des élèves à des hommes privés des lumières de la morale & de la science, qui seules peuvent faire marcher avec certitude dans les sentiers de l'art.

Après avoir parlé des *qualités* propres aux artistes en général, nous allons dire un mot de celles qui sont spécialement utiles aux graveurs; si nous avons interrompu l'ensemble de cet article, c'est qu'il nous a semblé que nous devions placer quelques traits sur l'instruction : car on conviendra que c'est manquer à une tâche essentielle dans le cours rapide de la vie, que de ne s'être pas mis en état de communiquer de belles *qualités* à ceux qui doivent remplacer.

La *qualité* qui nous fait saisir avec justesse & qui nous rend propres les productions dont nous ne sommes pas les inventeurs, doit être l'apanage du graveur, comme celui du traducteur; mais lorsque nous comparons ici l'artiste qui fait passer sur le cuivre les ouvrages des peintres, avec l'écrivain qui traduit dans sa langue les antiquités des nations étrangères, nous ne les considérons comme égaux en *qualités* que par celle de s'approprier le génie d'autrui. Le graveur est infiniment plus original que le traducteur, en ce que celui-ci use, dans un idiôme différent, du même art de la parole par lequel son original s'est fait entendre. Ainsi la grammaire, l'eloquence, la dialectique qu'ils employent tous deux sont des moyens qui leur sont communs; au lieu que le graveur n'exprime l'art d'autrui que par un art qui lui est tout-à fait propre. Ses moyens ont été absolument inconnus aux auteurs qu'il copie; l'art du graveur, pour rendre la nature, connoît des moyens qui diffèrent autant de celui du peintre, que ceux du statuaire pour le même objet. Comme la couleur, le travail du pinceau, celui du crayon sont des opérations absolument particulières au peintre ou au dessinateur, de même l'art de couper le cuivre avec la pointe ou le burin est un mécanisme propre au graveur & absolument étranger aux autres artistes : ainsi dans la définition que l'on fait de l'art en général, & dans laquelle on le considère comme un résultat des opérations de l'esprit, de concert avec celles

Digitized by Google

de la main, on peut trouver la différence de la gravure, de la ſculpture & de la peinture, en n'en ſuppoſant de réelle que pour la partie du mécaniſme, qui en effet n'a rien de commun entre ces arts.

Dans la gravure, l'affoibliſſement ou la force des teintes propres à exprimer les lumières & les ombres ſont produits par la fineſſe ou par la groſſeur des tailles, par leur éloignement ou leur rapprochement, enfin par le plus ou moins de profondeur du travail ſur le cuivre. Au lieu que l'emploi ſeul du brun ou de clair, rempliſſent ce but dans les deſſins & les tableaux: le peintre trouve la nature des couleurs locales dans celles dont la palette eſt chargée; le graveur ne peut les exprimer d'une manière ſpéciale; mais il parvient à donner une idée de la différence des tons de couleurs, par une combinaiſon bien réfléchie des diverſes natures de ſon travail. C'eſt par une ſuite de tailles diſpoſées, en lignes courbes ou droites, ou par la manière d'en former des losanges ou des quarrés plus ou moins parfaits, qu'il varie les caractères des ſubſtances dans les eſtampes que produit ſon art. Le talent d'exprimer la nature des différens corps avec le pinceau ou le crayon eſt le réſultat d'un mécaniſme fort ſimple & fort rapide; le graveur au contraire ne parvient à caractériſer la ſurface des corps, ou poreux ou compactes, que par des moyens fort longs & fort compliqués: tels ſont les points de différentes formes & placés de différentes manières, la diſpoſition variée des traits que forment ſon burin, la largeur, la fineſſe & la fermeté de ces mêmes traits, le mêlange raiſonné de tous ces travaux, ou quelquefois enfin l'aſſociation des diverſes manières de graver ſoit au burin, ſoit à l'eau-forte, ſoit à la pointe sèche, &c.

Le graveur doit avoir toutes les *qualités* par leſquelles on parvient à l'art de bien deſſiner, juſteſſe d'organe, juſteſſe de raiſon & le plus vif ſentiment pour en exprimer le réſultat dans ſon ouvrage & ie rendre intéreſſant à ceux qui le conſiderent. Mais le deſſin du graveur doit être porté à ce point de préciſion qu'il n'y entre aucun goût adoptif, afin qu'il ſoit capable de ſe ſoumettre à celui des peintres différents dont il multiplie les productions. Ainſi le graveur doit montrer en raiſon, en juſteſſe & en conſtance, tout ce qu'on eſt en droit d'exiger du peintre, en chaleur & en fécondité.

Dans ce que nous venons de dire ici ſur les *qualités* qui conviennent aux graveurs, nous n'entendons pas parler de ces artiſtes à imagination qui, par une pointe rapide, incorrecte & ſpirituelle, ont ſu enrichir les portefeuilles des amateurs de leurs fécondes compoſitions. Tels ſont Tempeſta, Callot, Labelle, Rembrandt, Silveſtre, Leclerc, &c. les eſtampes de ces maîtres célèbres tiennent plus à l'art du peintre ou du ſimple deſſinateur, qu'à celui du graveur. Nous voulons parler de l'art qui conſtitue eſſentiellement la belle gravure, de l'art qui multiplie & tranſmet aux temps & aux pays les plus reculés, les productions diſtinguées que la ſculpture & la peinture ont enfantées. C'eſt ce talent que les Goltzius, les Bolſwert, les Pontius, les Vorſterman, les Maçon, les Gérard Audran, les Edelinck, & les Drevet ont rendu ſi utile & ſi précieux à toutes les ſciences, aux arts en général, & à tous ceux qui les connoiſſent, les aiment & les cultivent.

Article de M. ROBIN.

Digitized by Google

RACCORDER (v. a.) On sent aiſément ſans doute que ce verbe vient du mot *accord*, & qu'il a rapport aux mots *retouche* & *retoucher*. Un tableau que finit un peintre, ne lui paroît-il pas parfaitement harmonieux, ſoit lorſqu'il le regarde à *vue fraîche*, c'eſt-à-dire, après l'avoir quitté quelque tems, ſoit lorſqu'à l'aide d'un miroir, dans lequel il l'obſerve, il l'embraſſe, le voit plus entier, & comme s'il en étoit plus éloigné : on peut même ajouter que cet intermédiaire lui fait croire que l'ouvrage qu'il examine n'eſt pas le ſien ? Il reprend la palette, les pinceaux : il *éteint* quelques lumières trop brillantes, adoucit quelques tons tranchans, *rompt* quelques couleurs trop crues, *bouche quelques trous*, & ces ſoins qu'il prend s'expriment par le mot dont il s'agit dans cet article.

Hélas ! un raccommodeur de tableaux, & le moindre brocanteur en faſe autant aujourd'hui ſur le tableau le plus précieux qu'il n'a pas peint, mais qu'il repeint, qu'il retouche, qu'il *raccorde* à ſon gré, ſans témoin, ſans connoiſſance, & ſans redouter aucun juge qui puniſſe cet attentat.

Cet abus, pour parler moins figurément, eſt un mal moderne qui menace la plupart des beaux ouvrages de peinture d'une deſtruction plus prochaine que celle à laquelle ils étoient deſtinés ; car en ſuppoſant celui qui *raccorde* du nombre infiniment borné de ceux qui ont de l'intelligence, quelque habitude de peindre & (le dirois-je) de la pureté & de la délicateſſe d'intention, il *raccorde* en effet les tons deſaccordés ; mais plus il les rend juſtes pour le moment, plus il eſt certain qu'en peu de tems ils le feront peut-être moins qu'ils ne l'étoient, avant qu'il y eût touché. La nature phyſique des couleurs occaſionne immanquablement un changement qui, dans un tableau qu'on peint, eſt à peu-près commun à toutes les teintes, qui prennent enſemble plus de *ton ;* mais le *raccord* fait ſur un ouvrage ancien éprouve le ſort inévitable de devenir plus coloré, tandis que tout le reſte du tableau qui, depuis longtems, a éprouvé cet effet, garde le ſon qu'il a acquis. Qu'arrive-t-il ? On a recours à un autre médecin qui, à ſon tour, promettant de guérir mieux, applique un nouveau topique auſſi peu certain que le premier ; mais altère de nouveau l'ouvrage, ſoit en ôtant le *repeint*, ſoit en faiſant place, aux dépens de la couleur originale, à celle qu'il veut employer. Suppoſons, pour dernier malheur & pour ſuivre ma comparaiſon, qu'au lieu de s'adreſſer à un médecin, on remette le malade à un charlatan : il excorie ſans pitié, repeint ſans connoiſſance, gâte ſans remord, & répand au hazard des couches de vernis ſur le malheureux tableau, qu'en le frottant & le tourmentant, il a conduit à la décrépitude.

Laiſſons le peintre *raccorder* le tableau qu'il termine, comme nous laiſſons le poète & l'orateur retoucher & repolir leurs ouvrages ; mais plaignons les tableaux & les ouvrages qui ſont livrés à la diſcrétion, ou plutôt à l'indiſcrétion des *raccordeurs* de profeſſion, c'eſt-à-dire, aux artiſans de ce métier. (W.)

RACCOMMODER (v. a.) *Raccommoder* ou réparer les tableaux endommagés, ſoit par le tems, ſoit par les accidens, eſt devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou perfectionné des procédés induſtrieux, & bientôt après malheureuſement il eſt devenu un métier.

Les marchands & *raccommodeurs* de tableaux ſe ſont multipliés en proportion des amateurs. Cela eſt naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaiſon qui n'eſt pas auſſi noble que le ſujet qui l'amène, je hazarderois de dire que c'eſt par la même raiſon qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes ; mais ce qui pourroit faire tolérer cette comparaiſon, c'eſt qu'elle a une ſuite vraiment remarquable ; car de même qu'il a paru, ſur un fondement bien léger, de l'honneur de tous les *frateri*, de faire la chirurgie, & même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* & de les repeindre. (*Article de M.* WATELET.)

RACCOURCI (ſubſt. maſc.) Le *raccourci* eſt formé par un objet qui ſe préſente à l'œil de face & longitudinalement, en ſorte qu'il y trace une image plus courte que celle qu'il y porteroit, s'il ſe préſentoit tranſverſalement. La plupart des perſonnes étrangères à l'art du deſſin, croyent que les *raccourcis* ſont de fauſſes conventions faites par les peintres, & elles ajoutent qu'elles ne voyent pas de *raccourcis* dans la nature. Il eſt aiſé de leur démontrer leur erreur, & de leur prouver qu'elles

Digitized by Google

ne ſe ſont pas rendu compte à elles-mêmes de la manière dont elles voyent les objets.

Qu'elles poſent une règle de dix-huit pouces ſur leur table; qu'elles élèvent perpendiculairement ſur cette règle un pied de roi: qu'elles s'inclinent enſuite de manière à ne voir que le bout de cette règle; qu'elles ſe relèvent enſuite doucement; elles verront cette règle dans l'étendue d'un demi-pouce, d'un pouce & demi, de deux pouces, &c. à meſure qu'elles ſe releveront. Elles auront donc, de cette manière, apperçu la règle dans différens *raccourcis* gradués.

Elles peuvent encore prier quelqu'un de tendre le bras devant elles, en ſe plaçant de côté, à peu-près comme lorſque l'on fait des armes, enſorte que le poignet ſoit le plus voiſin de leur œil. Ce bras ne leur cachera qu'une partie des côtes de celui qui le tiendra étendu, au lieu que s'il étoit baiſſé, & vu par conſéquent dans toute ſa longueur, il deſcendroit juſqu'à la moitié de la cuiſſe; elles voyent donc ce bras en *raccourci*, c'eſt-à-dire, dans un eſpace beaucoup plus court que ſa longueur réelle.

Un homme couché, ſi on ne le regarde pas de côté, mais de manière que ce ſoit la plante des pieds qui ſe préſente la première à l'œil, eſt vu en *raccourci*. Ce n'eſt donc pas par convention, mais pour exprimer la vérité, que le peintre repréſente des objets en *raccourci*.

Il lui eſt même impoſſible de les éviter entièrement. Dans une tête vue de face, la largeur des oreilles s'apperçoit en *raccourci*. Dans une figure de bout, le pied qui ſe préſente par la pointe au ſpectateur, eſt vu en *raccourci*. La perſpective donne à l'artiſte les moyens de bien rendre cette partie, qui porte entièrement ſur cette ſcience.

Les formes étant plus belles dans leurs développemens que dans leurs *raccourcis*, les peintres ne doivent ſe permettre que des *raccourcis* modérés dans les figures principales qu'ils veulent montrer dans toute leur beauté: ils n'admettront alors que ceux qui ſont inévitables. Ils pourront être moins réſervés à cet égard dans les figures ſubordonnées. Le genre auſtère eſt moins ennemi des *raccourcis* que le genre agréable. Mais dans aucun genre, il ne faut imiter les artiſtes qui cherchent à prodiguer les *raccourcis*, pour montrer leur ſcience. Les efforts de la ſcience ne ſont appréciés que par les ſavans; les ouvrages de l'art doivent ſatisfaire les ſavans & plaire à tout le monde.

On remarque que généralement les peintures de plafond procurent peu de plaiſir aux perſonnes qui ne ſont pas initiées dans la ſcience de l'art, parce que ce genre exige les plus ſavans *raccourcis*. Les figures qui plaiſent le plus, dans ces ſortes d'ouvrages, ſont celles qui volent tranſverſalement, parce qu'elles ſont plus développées. Il n'eſt point au-deſſous de l'artiſte de conſulter les ſenſations des perſonnes qui n'ont que le goût naturel; elles forment le grand nombre de ſes juges. (L.)

RAGOUT (ſubſt. maſc.) Il eſt, comme je l'ai dit à l'article CROQUIS, des mots dans le langage de la peinture, qui, nés dans les ateliers, ſont adoptés par les artiſtes, & par ceux qui parlent de l'art, & qui lui deviennent plus ou moins généralement conſacrés. Pluſieurs de ces mots ont été créés par une ſorte d'inſpiration qui a dû tenir du caractère, de l'éducation, des manières de parler propres à ceux qui les ont mis en vogue. Ces expreſſions, par conſéquent, doivent être plus ou moins choiſies, plus ou moins communes, quelquefois même familières ou baſſes.

Le mot *ragoût* peut être regardé comme de cette dernière claſſe. Il ſignifie quelque choſe de piquant. On voit par-là que le ſens figuré a un rapport très-juſte avec le ſens propre.

On dit donc, mais plus particulièrement dans les ateliers, *il y a du ragoût dans ce tableau, dans ce deſſin, dans la couleur de ce peintre*, & l'on veut faire entendre par-là qu'on y trouve un agrément qui pique, qui réveille l'attention & plaît à la vue.

On dit auſſi, & cette manière de parler ſemble bleſſer moins la délicateſſe, *cette tête eſt ragoutante, ce petit tableau eſt ragoutant*, & dans le langage commun, le peuple dit encore, *un minois ragoutant*, expreſſion du ſtyle familier, mais qui, à l'aide d'un ſourire de plaiſanterie ou d'un air de gaîté, trouve quelquefois grace auprès de ceux qui parlent un langage plus ſoutenu. (*Article de M. WATELET.*)

RAGOUTANT (adj.) Ce mot s'applique toujours à l'exécution: c'eſt une qualité de la main. On dit un pinceau, un crayon *ragoutant*, une pointe *ragoutante*. On peut auſſi modeler avec *ragoût*. Le *ragoût* eſt une ſorte de badinage; il témoigne la facilité de l'artiſte qui eſt capable de ſe jouer avec l'outil, de badiner avec les plus grandes difficultés du métier. Il a toujours une ſorte de molleſſe qui peut être heureuſe dans certains genres, mais qui eſt fort déplacée dans tous ceux qui ſuppoſent de la grandeur, & qui ont beſoin de fermeté. Ce qui a, dans la nature, une apparence de molleſſe, peut ſe prêter au *ragoût*. Cette partie de la manœuvre ne doit pas être mépriſée, mais il ne faut l'eſtimer que ce qu'elle vaut. Raphaël ne ſe doutoit pas que l'on peindroit un jour avec *ragoût*, & il n'en eſt pas moins eſtimable: les Carraches ont peint quelquefois avec *ragoût*, &

Digitized by Google

ils en sont plus aimables. La *ragoût* est du nombre des moyens de plaire, mais il ne doit être rangé qu'entre les ressources inférieures de l'art. (L.)

RAPPEL subst. masc.) RAPPELLER (v act.) Lorsque dans un tableau, on s'occupe des effets de la lumière & des ombres, il est bon de ne pas se borner à y faire voir une seule masse lumineuse, opposée à une seule masse ombrée. On sent qu'une telle pratique rendroit une composition froide & de petit intérêt. Il faut user du principe indiqué par la nature, en observant 1°. une grande masse lumineuse principale, sous laquelle se placent aussi les figures principales; & 2°. en rappellant la lumière comme par échos, sur des figures ou objets épisodiques ou accessoires, mais d'une manière moins vive, moins large que sur la principale masse. Dans une vaste composition ces *rappels* doivent être multipliés & toujours placés sur les grouppes intéressans.

Les exemples du principe du *rappel* de la lumière sont écrits dans les compositions des peintres qui ont connu le pittoresque, & les effets du clair-obscur. Ainsi les Bassano, le Tintoret, Paul Véronèse, Solimeni, Lucas Giordano, Pierre de Cortone & son école, Rubens, Rembrandt, la Hire, Jouvenet, de Troyes fils, sont des artistes dont les ouvrages donnent autant de leçons des bons effets du *rappel* de la lumière: là on verra toujours cette subordination à la masse principale; on verra que ces *rappels* ne sont jamais placés vis à-vis des autres lumières, soit en ligne horizontale, soit dans le sens perpendiculaire; on y observera que ces *rappels* sont quelquefois placés sur les parties essentielles du fonds, quelquefois sur les terreins, ou planchers, suivant que les peintres auront voulu *rappeller* les divers (1) plans de leurs compositions. Ces *échos* ou *rappels* servent encore à détacher certaines figures du devant de la scène: mais, quelqu'en soit l'emploi, ils donnent de l'espace & de l'enfoncement à la scène, & égayent l'œil du spectateur, qu'une lumière unique fixeroit d'une manière déterminée.

On ne doit jamais *rappeller* la lumière qu'avec l'intention d'ajouter à l'expression de la scène. Ainsi dans les sujets de nuit, ou dans ceux qui seront susceptibles de *mystère*, les *rappels* seront rares, de petite valeur, & fort éloignés de la principale lumière.

Le Corrège dans son fameux tableau qu'on nomme la nuit, répand une grande expression sur ce sujet mystérieux, en ne mettant point de *rappels* de lumière: la lumière est toute entière sur la Vierge & l'enfant Jésus, & par-là le spectateur est forcé de s'y attacher sans distraction. Mais ces objets sont rendus avec tant de charmes, & présentent tant de beautés, qu'on seroit fâché d'être détourné un instant d'un spectacle si respectable, & que l'art a rendu si précieux: ajoutons qu'un effet de ce genre est fort rare dans la nature, & que celui du Corrège, produit par la lumière émanée du corps de l'enfant Jésus, est la suite d'une pensée poétique & produit un effet divin & surnaturel. En général les effets d'une lumière sans *rappel*, ne peuvent avoir lieu que dans des scènes fort circonscrites & propres à de petits tableaux.

On remarquera que nous citons rarement les ouvrages des premiers maîtres des écoles Romaine & Florentine, pour les effets du clair-obscur, dans lesquels ils ne paroissent pas avoir eu de grandes connoissances: cependant le Saint-Pierre délivré de la prison, par Raphaël, au Vatican, n'est pas dénué de ce mérite, & montre que ce grand homme a été au moins entraîné par son sujet à y *rappeller* la lumière dans les masses ombrées.

(*Article de M. ROBIN*).

RAPPORT *mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres*. L'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les masses, consiste à associer au premier ton de chaque objet, une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à dire plus étendue que ce premier ton ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque; dans les autres endroits, elles seront menagées relativement au ton & à la nature des masses, enforte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Quel doit être le *rapport* mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en trois degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce système, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumière & de couleur à la masse principale, il faut l'environner

(1) Voyez le mot *fond, plan, &c.*

Digitized by Google

tonner de neuf portions de demi-teintes qui font une moitié en fus de celles qu'on a données à la lumière & leur aſſocier douze portions d'obſcur; c'eſt à-dire, le double de ce que comporte la maſſe dominante. Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes, ſuivant la nature des circonſtances, ſuivant la ſuggeſtion du génie, & les conſeils de l'intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être ſuſceptible.

Les Tableaux de Rubens, & ceux de pluſieurs grands maîtres qui ſe ſont diſtingués dans la partie du coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont ſans doute pris eux-mêmes dans la nature, ils ne l'auroient pas conſtamment pratiqué, ſi les ſuccès & une expérience conſommée ne les y avoient confirmés.

On peut ſuivre une autre marche dans les tableaux repréſentant des ſujets qui ſe paſſent en plaine campagne, ſi l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des tons obſcurs & des tons ſourds, mais vigoureux, peut n'être qu'égale en volume, pourvu que la maſſe des demi-teintes & des nuances rompues ſoit auſſi large & auſſi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur enſemble. Dans le grand jour, où le ſoleil répand partout ſes rayons, les ombres ſont la plupart réfléchies, & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles ſont conſéquemment d'un volume très-conſidérable, puiſqu'elles ſe confondent avec les demi-teintes réelles, qui ſont les lumières ſecondes. Il ne reſte donc, pour recevoir les plus grands brûns, que les endroits privés de lumière par des accidens factices, & ceux où les reflets ne ſauroient parvenir ni être apperçus.

Les principes changent à l'égard des ſujets qui ſe paſſent la nuit, & qui ſont éclairés d'une lumière artificielle; ces principes ſont plus bornés & en même temps moins connus. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle, quand il s'agit du tout-enſemble d'une ſcène nocturne, eſt un obſtacle à la bien rendre. Il eſt vrai qu'on a la reſſource de modéler le ſujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen, que pluſieurs grands maîtres ont employé, facilite la découverte des accidens de lumière, & met l'artiſte à portée d'en rendre la vérité: mais il doit être dirigé par l'imagination, le jugement, la connoiſſance parfaite des principes du coloris, & de la magie des tons. Sans ces ſecours, il ne ſauroit repréſenter un trait d'hiſtoire arrivé pendant la nuit avec cette illuſion qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que le ſpectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle eſt ordinairement plus voiſine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs, & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un tableau ainſi éclairé doit être ſourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obſcurité mate de la nuit. Il ne ſauroit y avoir des tranſparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons; mais aux endroits où la lumiere frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui eſt propre, & produire des ombres dont la vivacité ſoit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuſes auront le plus vif éclat; les travaux, les détails y ſeront prononcés; mais ils ſeront à peine ſenſibles dans les parties de demi-teinte, & ne ſeront point du tout apperçus dans les maſſes d'obſcur.

Nous avons déja remarqué que, dans les ſujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant, en quelque ſorte, les ombres, les maſſes de demi-teintes devoient être d'un plus gros volume que celles des ombres & de la lumière réunies: par la raiſon du contraire, dans la repréſentation des ſujets de nuit, les ombres ne doivent pas ſeulement être plus étendues que les lumières & les demi-teintes compriſes enſemble, mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occuperoient les demi-teintes, ſi elles pouvoient être ſenſiblement apperçues. De ſorte que ſi, dans les ſujets éclairés du jour naturel, on oppoſe ordinairement à ſix degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte, & douze degrés d'ombre; dans les ſujets de nuit, éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obſcur les neuf degrés de demi-teintes, & conſéquemment oppoſer vingt-un degrés d'ombre aux ſix degrés de lumière. Plus on ſe rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en réſultera ſera vif & ſéduiſant.

Au reſte, il n'importe que ces diverſes proportions ſoient ménagées par la combinaiſon du clair-obſcur, ou par la valeur des couleurs propres & locales: il ſuffit qu'elles ſoient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité de la lumière & l'étendue conſidérable des ombres, répandues dans les peintures qui retracent des événemens que l'on éclaire au flambeau, feroient paroître les clairs trop aigus, & les obſcurs trop triſtes, ſi les premiers n'étoient rappellés par des échos qui les ſoutiennent, & ſi les ſeconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci ſervent à réveiller les groupes; les échos contribuent à former des plans, & à fixer chaque objet dans le ſien. Il eſt important de ne pas l'oublier: ces échos & ces

réveillons, qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition, & à faire paroître le tableau plus grand que la toile, doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour concourir avec succès à la parfaite imitation de l'obscurité que la nuit doit produire, empruntons la magie des étoffes les plus brunes, des tons de chairs les plus colorés & les plus sourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit: elles ne l'emporteront en éclat que par leur étendue, & par l'opposition des objets qui leur seront associés. Ce volume & ce contraste seront relatifs au local, & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps seront peints d'une manière moins arrondie; les formes en seront prononcées plus quarrément; les masses plus uniformes de ton, y seront traitées d'un pinceau moins recherché; les diverses modifications, les finesses de la nature, les variétés des travaux, les richesses de détail seront perdues dans la masse: au lieu que, dans les sujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuses beautés des objets, on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complette. (*Article extrait du traité de peinture de* DANDRÉ BARDON.

R E

RECHERCHER, RECHERCHÉ (v. act.) *Rechercher* a plusieurs sens dans notre langue.

On dit, *un homme recherché*, & ce mot alors exprime la désapprobation d'un trop grand soin, soit dans le maintien, soit dans la démarche, la parure & même la manière de parler & de s'énoncer. Un ouvrage *recherché* se dit aussi dans le même sens d'un ouvrage dans lequel il y a quelque affectation.

S'agit-il du style? on diroit presqu'aussi volontiers *maniéré*, que *recherché*.

Dans le langage de la peinture, *recherché* & sur-tout *rechercher*, a un sens qui lui est propre. Le maître dit à son élève: « jeune » homme incorrect, *recherchez* mieux votre » trait » c'est-à-dire, rendez-le plus fin, plus pur.

On trouveroit, je crois, les raisons de toutes les différences d'acceptions des termes de la langue, même dans l'emploi qu'en font les différens arts, si l'on s'instruisoit de leur théorie & de leur pratique. Ce n'est pas au hazard que ces différences s'établissent quelquefois jusqu'à des contrariétés apparentes.

On dit aussi, les tableaux de ce maître, de cet artiste, sont *recherchés*, sont fort *recherchés*, pour faire entendre que les curieux mettent leurs soins à se les procurer; mais alors ce n'est plus le langage de l'art qu'on parle; c'est la langue générale.

(*Article de M. WATELET*).

RECHERCHER. C'est un devoir de l'artiste de *rechercher* tout ce qui peut le conduire à la perfection dans toutes les parties de l'art; de *rechercher* les beaux exemples des artistes de la Grece & des plus grands maîtres modernes, de *rechercher* de beaux modèles, de beaux effets, des expressions justes, de beaux tons &c.

Mais le participe *recherché* se prend ordinairement en mauvaise part: ainsi quand on dit qu'un artiste a des attitudes, des graces, une couleur, des tons *recherchés*, on entend qu'il s'est donné beaucoup de peine à trouver de belles attitudes, de la grace, une bonne couleur, de beaux tons, & qu'il n'a que médiocrement réussi. Tout ce qui dans les arts n'approche du bien qu'en laissant appercevoir la peine & la *recherche*, fait peu de plaisir. Il faut que le bien semble n'avoir pas été *cherché*, mais trouvé. (L)

RÉDUIRE (v. act.) *Réduire* un tableau, un dessin, une estampe, c'est, quand on en fait une copie, les transporter de leur proportion, dans une autre proportion plus forte ou plus foible. Les moyens qu'on emploie pour *réduire* un ouvrage appartiennent à la pratique des arts, & il en sera traité dans le dictionnaire destiné à cette partie.

REFLET (subst. masc.) La lumière qui tombe sur un corps rejaillit sur le corps voisin privé par lui-même de lumière, & lui prête une clarté plus sourde que celle qu'il recevroit de la lumière directe; c'est ce rejaillissement qui se nomme *reflet*.

La lumière qui vient de frapper un corps ne rejaillit qu'après s'être chargée de la couleur de ce corps, & elle porte, en rejaillissant, des parties de cette couleur sur le corps voisin. Il le fait alors sur ce dernier corps un mélange de sa couleur propre, avec la couleur de celui dont il reçoit une lumière *reflétée*. Ainsi une draperie jaune ou rouge porte quelques tons de sa couleur sur les chairs qu'elles avoisinent. Les femmes, sans avoir aucune connaissance de la théorie des *reflets*, n'ignorent pas les avantages qu'elles en peuvent tirer, & elles ont soin de choisir, pour leurs parures, les couleurs qui peuvent le mieux s'associer à leur teint. Le peintre doit avoir la même attention qu'elles, & ne pas donner aux draperies des couleurs capables de nuire aux carnations.

Ce que nous venons de dire sur les *reflets* des couleurs se rapporte à la partie du coloris. On

Digitized by Google

doit auſſi, abſtraction faite des couleurs, conſidérés les reflets par rapport au clair-obſcur. C'eſt par eux que les parties ombrées ne ſont pas entierement obſcures. On peut aiſément, comme nous l'avons dit ailleurs, remarquer ſur un globe ou ſur une colonne, la lumiere, la demi-teinte, l'ombre & le *reflet*, c'eſt-à dire la partie du globe ou de la colonne qui étant plongée dans l'ombre reçoit une lumiere qui jaillit des objets voiſins, lumiere toujours plus foible que la plus forte demi-teinte, mais qui paroît cependant quelquefois aſſez brillante, quand on la conſidére par comparaiſon avec la partie la plus fortement ombrée.

Un objet, dit Dandré Bardon, « ne peut être » arrondi ſans le ſecours des *reflets*; c'eſt par » leur entremiſe qu'il prend le plus parfait re- » lief. Ils ne contribuent pas moins à la légè- » reté, à la vagueſſe, à l'harmonie du tout- » enſemble, qu'à l'effet, au ſaillant de tous » les détails.

» En rendant les parties qui tournent plus » fuyantes & plus douces, les *reflets* en fa- » voriſent la rondeur; ils forment l'accord » général en communiquant aux corps les ré- » jailliſſemens réciproques & des lumieres » qu'il reçoivent, & des tons dont ils ſont » colorés. Ces réjailliſſemens qui portent une » nuance empruntée du ſujet qui renvoye, » ſuivent la même marche qu'une balle qui, » en rebondiſſant, ouvre plus ou moins ſon » angle, ſuivant la force du bras qui la jette » & la nature du corps qui la repouſſe. Les » *reflets*, conſéquemment, doivent être dif- » ferens en force & en couleur, en propor- » tion de la lumiére qui les produit, & re- » lativement à la nature de l'objet qui les » renvoye.

» De deux corps voiſins, le plus brillant » & le plus lumineux prête ſes nuances à » l'autre, ſans en rien emprunter; telle la » clarté d'un flambeau communique ſa lueur » rougeâtre au corps qu'elle éclaire, ſans par- » ticiper du ton du corps éclairé.

» Sans le ſecours des *reflets*, dit encore le » même artiſte, on ne ſauroit produire la ron- » deur des corps ni éviter de répandre de la » dureté dans un tableau: les objets auroient » alors quelque choſe de mat & de terne qui » déplaît même quand on le trouve dans la » nature, parce qu'alors, dénuée de graces, » elle paroît triſte & lourde. L'art des *reflets* » n'étant autre choſe que celui d'employer » avec ſuccès les réverbérations & les couleurs » rompues que les autres corps empruntent les » uns des autres, il en naît le lumineux & » l'harmonie du tableau. Soit que les objets » ſe mirent réciproquement ſur leurs ſurfaces, » ſoit qu'il ſe faſſe entr'eux une communica- » tion mutuelle des rayons du jour qu'ils ſe » réfléchiſſent, il en réſulte l'accord & l'é- » clat ſans leſquels l'art ne ſauroit parvenir » à l'illuſion.

M. Cochin remarque qu'il a été un temps où l'on ne faiſoit pas aſſez d'attention au jeu des lumiéres de *reflet*: » mais peut-être de- » puis, ajoute-t-il, les a-t-on trop obſervées, ce » qui peut produire des tableaux foibles. C'eſt » même un des défauts à la mode; & nous » appercevons ſouvent, chez les jeunes gens » ſurtout, des *reflets* auſſi brillans & auſſi » beaux de couleur que les demi-teintes; c'eſt » une maniére qu'ils prennent les uns des au- » tres, & qu'ils appellent beauté de coloris: » mais cela ne ſe voit pas dans la nature, » & particuliérement lorſqu'elle eſt vue de la » diſtance qu'on ſuppoſe toujours à ſon ta- » bleau. Toute lumiére renvoyée par un objet » a perdu la plus grande partie de ſon éclat; » auſſi elle ne peut produire des tons ni auſſi » beaux, ni auſſi lumineux que la lumiére » directe ».

Cette théorie eſt vraie, & n'eſt pas contrariée par les ouvrages de Rubens, quoiqu'il ait donné aux *reflets* la plus grande clarté dont ils ſoient ſuſceptibles. Il a porté au plus haut dégré la magie des ombres reflétées, largement étendues, & contraſtées avec les bruns les plus vigoureux.

REFLET des objets qui ſe mirent dans l'eau. Ce ſujet ſera traité dans le dictionnaire de pratique.

REFRACTION (ſuſt. fem.) Rupture apparente que ſemble éprouver un objet en paſſant d'un milieu plus rare dans un autre plus denſe, comme de l'air dans l'eau; car il n'y a que cette ſorte de *réfraction* qui intéreſſe les peintres. Tout le monde a apperçu qu'un bâton parfaitement droit, que l'on plonge en partie dans l'eau, paroît ſe briſer, & que ſi la partie qui reſte hors de l'eau eſt perpendiculaire, celle qui eſt dans l'eau ſemble prendre une direction oblique.

» Lorſque nous regardons un bâton, une » pierre, ou quelqu'autre choſe qui eſt ef- » fectivement dans l'eau, dit Felibien, tous » ces corps paroiſſent à la vue autrement qu'ils » ne ſont en effet. C'eſt ainſi que nous voyons » au fond d'un vaſe rempli d'eau, une piéce » de monnoie que nous ne pouvions voir au- » paravant; que la jambe d'un homme qui n'eſt » qu'à moitié dans l'eau, nous paroît rompue » & plus groſſe qu'elle ne l'eſt, & que ce » qui eſt au fond de l'eau nous paroît plus » proche. Mais ſi les corps paroiſſent plus gros » dans l'eau, les couleurs en même temps s'af- » foibliſſent & diminuent à la vue. Cependant » il faut avoir égard à la nature des eaux &

Digitized by Google

» à leur quantité ou profondeur : car si l'eau » eſt fort claire, comme celle des fontaines, » & qu'elle ne ſoit pas profonde, alors il eſt » certain que la groſſeur dans les apparences » des corps qui ſont dans l'eau, ne ſera preſ- » que pas plus forte que ſi l'on voyoit ces » mêmes corps hors de l'eau, parce que la » denſité ou épaiſſeur d'une eau très-claire, » quand il n'y a pas de profondeur, ne fait » guère plus de changement aux corps qui » en ſont environnés, que la denſité de l'air: » au moins cette différence n'eſt pas ſenſible » à la vue ».

REHAUSSER (v. act.) C'eſt frapper, ſur des parties lumineuſes, des touches plus lumineuſes encore.

REHAUT (ſubſt. maſc.) Quoique la lumière s'étende largement ſur un objet, il y a cependant quelques parties de cet objet ſur leſquelles elle frappe avec encore plus de vivacité : ce ſont les touches claires, par leſquelles le peintre relève ces parties & les rend plus brillantes, qu'on appelle des *rehauts*. C'eſt par la néceſſité d'ajouter au piquant des clairs, que de grands coloriſtes, & entr'autres Rubens, ont chargé de couleur les lumières de leurs tableaux, tandis qu'ils ne faiſoient, pour ainſi dire, que laver les ombres, & que, dans les bruns, ils tiroient même parti de l'impreſſion.

RELEVER (v. act.) Comme ce ſont les parties lumineuſes, qui donnent ſurtout du relief aux objets, on ne ſe ſert du mot *relever* qu'en parlant des parties claires d'un deſſin ou d'un tableau. On peut dire : « ces jours, » ces lumières ont beſoin d'être *relevés* : il » faut *relever* ces maſſes de lumière. On dit auſſi, » un deſſin *relevé* de blanc ». En parlant des maſſes obſcures, on dit au contraire, *éteindre*, *aſſourdir*, *rendre ſourdes*.

RENDRE (v. act.) La ſignification qu'a ce mot dans le langage de la peinture, ne laiſſe pas appercevoir au premier moment ſa liaiſon avec le ſens le plus ordinaire; mais elle eſt ſenſible, dès qu'on y réfléchit. *Rendre* dans la langue générale, veut dire *reſtituer : rendre* lorſqu'il s'agit de deſſiner, ou de peindre, ſignifie *repréſenter exactement*. On pourroit penſer que ce qu'il y a de figuré dans ce terme appliqué aux arts, eſt emprunté de l'effet du miroir, auquel il ſemble qu'on confie ou qu'on donne les objets qu'on lui préſente, dans l'intention qu'il les *rende* par la repréſentation.

Au reſte, on doit penſer que le ſens figuré de ce mot à toujours rapport à une ſorte de reſtitution.

En effet ſi l'on dit d'un homme qu'il *rend* bien un fait dont il a été témoin, on entend qu'il reſtitue exactement ce qui lui a été confié par l'organe de la vue. *Cet acteur rend bien ſon rôle*, veut dire qu'il reſtitue comme il le doit, ce qui a été confié à ſa mémoire & à ſon intelligence. Enfin on dit d'une cloche ou d'un inſtrument de muſique qu'il *rend* un beau ſon, c'eſt-à-dire, le ſon dont l'art des dimenſions & l'habileté de l'ouvrier l'a rendu dépoſitaire, ou ſi l'on parle de celui qui en fait uſage, on entend qu'il *rend* le beau ſon qu'on exige de ſon habileté.

Par un ſens plus particulièrement adapté à la peinture, on dit auſſi, *cet objet eſt rendu*; on veut dire qu'il eſt rendu par l'habileté de l'artiſte auſſi parfaitement qu'on l'exige : & cette acception rentre dans celle dont j'ai parlé.

Lors donc qu'un artiſte peint, lorſqu'il imite, il ſe charge en quelque façon d'une dette; il contracte l'obligation de ſatisfaire les yeux, l'eſprit & la raiſon de ceux à qui il deſſine ſes ouvrages. Que de débiteurs peu exacts à *rendre* ce qu'on exige d'eux!

(*Article de M. Watelet.*)

REPENTIR (ſubſt. maſc.) Ce terme eſt un de ceux qui, appliquables à l'art, ne ſont employés cependant que par les peintres. Son uſage eſt d'exprimer quelque changement viſible qu'un auteur a fait dans ſon tableau. Il arrive quelquefois que le premier objet qu'il a peint, & qu'il s'eſt repenti d'avoir fait, n'étant recouvert que d'une couleur légère, *pouſſe* au bout d'un certain temps, ou, pour parler en d'autres termes, que la première couleur qui exprimoit cet objet, venant à percer au travers de la ſeconde couleur dont elle a été couverte, ſe laiſſe appercevoir par les yeux exercés : en ce cas là on dit, *c'eſt un repentir*, *voici un repentir* &c.

Pour indiquer à nos lecteurs des exemples très connus de ce qu'on appelle un *repentir*, nous citerons deux ouvrages très diſtingués de Reſtout père de l'artiſte qui exiſte aujourd'hui. L'un dans le tableau de l'égliſe de Saint-Martin-des-Champs à Paris, repréſentant la Piſcine miraculeuſe; l'autre, dans la mort de Saint-François placé à Rouen chez les Capucins, & l'un des meilleurs ouvrages de ce maître. Ces *repentirs* conſiſtent en des bras d'anges qui ſe trouvent dans le haut de ces tableaux, & qui s'appercoivent encore ſous les nuages dont cependant ils ſont recouverts.

(*Article M.* ROBIN.)

REPETITION (ſubſt. fem.) On recommande aux artiſtes d'éviter la *répetition*, des mêmes attitudes, des même geſtes, des mêmes mou-

Digitized by Google

vements. C'eſt leur recommander d'imiter la nature; elle eſt ſi variée que, dans un grand nombre de perſonnes, elle en montrera rarement deux qui, dans un même inſtant, ſoient dans une poſition ſemblable d'aucune de leurs parties. Elle porte à cet égard, comme à tous les autres, la diverſité au point de faire le déſeſpoir de l'art.

» Il eſt cependant quelquefois, dit Dandré » Bardon, d'élégantes *repétitions* de geſtes, de » mouvemens, de regards, qui produiſent des » effets merveilleux, quand elles ſont adap- » tées à des perſonnages qui ont une même » intention, un même intérêt, & qui ſont » agités de la même paſſion. C'eſt ainſi que » Raphaël a repréſenté, dans ſon *Héliodore*, » un groupe de pluſieurs femmes qui, par des » démonſtrations uniformes, rendent à l'ex- » preſſion d'un même ſentiment. C'eſt dans » la même vue que le Pouſſin a retracé deux » Iſraélites dans une même attitude, cueillant » l'un & l'autre la manne avec la même » avidité ».

REPOS. (ſubſt. maſc.) *Repos*, lorſqu'on parle de peinture, déſigne certaines parties de la compoſition d'un tableau qui ſemblent tranquilliſer la vue.

Cette expreſſion figurée, eſt tirée de l'oppoſition du *repos* phyſique avec le mouvement.

Le bruit de pluſieurs objets fatigue l'oreille; quelques momens de ſilence la repoſent. Il en eſt de même de la vue, & dans les tableaux qui offrent l'image du mouvement, & rappellent quelquefois l'idée même du bruit, il eſt néceſſaire de rappeler auſſi ou de procurer effectivement du *repos* à la vue & à l'eſprit.

Il faut donc que le peintre diſpoſe dans ſes compoſitions des *repos*, c'eſt-à-dire, des parties ſur leſquelles les regards & l'attention ſe trouvent moins occupés On appelle cela *ménager des repos*.

Ce principe, tiré de la nature, & qui appartient à ſon ſyſtême comme beſoin, eſt par là, tout auſſi néceſſaire dans les arts qui ont pour but de l'imiter.

On peut dire figurément que l'eſprit & les ſens, tantôt ſe fatiguent & tantôt ſe *repoſent*. Le ſuccès des arts qui ſe chargent, en captivant l'eſprit & les ſens, de les conduire à leur gré, veut donc que l'exercice qu'ils leurs donnent, leur ſoit agréable & que, s'ils les fatiguent quelques momens, ils les *repoſent* enſuite autant qu'il eſt néceſſaire pour qu'ils ne ſoient ni excédés ni rebutés.

De là naît, par développement, la néceſſité d'une proportion entre les *repos* & les occupations.

Un poëme qui ſeroit continuellement animé, pathétique, touchant, fatigueroit le lecteur; une compoſition théâtrale, ou les perſonnages ſeroient dans un mouvement continuel, excéderoit le ſpectateur. Une muſique ſans ceſſe travaillée ou bruyante, ſeroit à charge & pénible à l'oreille; un tableau qu'une action compliquée occuperoit tout entier & où les acteurs ſeroient accumulés, ne ſeroit pas du goût de ceux qui auroient compté ſur un plaiſir moins fatigant, en venant le conſidérer. La raiſon établit donc la loi des *repos* dans les arts, & la raiſon occupée de leurs ſuccès, veut que les *repos* ſoient ménagés & gradués, s'il eſt poſſible.

Auſſi, dans les poëmes & les drames qui repréſentent une ſucceſſion d'inſtans, les *repos* doivent être moins prolongés en approchant du terme, ſurtout lorſqu'on a fait naître un déſir vif d'y arriver,

Dans la peinture où il ne peut être queſtion que d'un inſtant & où l'unité doit être rendue phyſiquement viſible, le *repos* doivent-être ménagés de manière à déſigner aux regards leur route & à les arrêter; car les regards ont la mobilité dont manque la peinture. Dans les tableaux, l'intérêt ne peut qu'attendre & appeller; dans les ouvrages de quelques autres arts, il marche & entraine avec lui.

Je ne ſuivrai pas plus loin ces rapprochemens qui m'entraîneroient à mon tour plus loin peut-être que je ne dois aller. Je me contenterai d'ajouter que dans la peinture, les *repos* ont lieu par les maſſes ou par les fonds. J'entends par maſſes, principalement celles de clair-obſcur, c'eſt-à-dire, des lumières harmonieuſes étendues ou des ombres élargies. Par fonds, j'entends une union ou aſſemblage de couleurs douces, aériennes, ſi bien mariées & ſi bien fondues que le regard s'y complait, s'y *repoſe*, & que les objets qui doivent leur faire oppoſition, en deviennent plus brillans.

C'eſt donc par le raiſonnement qu'on apperçoit la néceſſité des *repos*. C'eſt du raiſonnement qu'on apprend à les placer, & c'eſt l'étude du clair obſcur & de l'harmonie qui en fournit les moyens. Le *repos* eſt une partie de l'art qui appartient à l'effet. On donne du *repos* à un ouvrage en étendant les maſſes, en éteignant des lumières trop pétillantes, en ſaliſſant des couleurs qui ont trop d'éclat. Quand un tableau eſt bien d'accord, quand il eſt harmonieux, il a le *repos* néceſſaire.

(*Article de M.* WATELET.)

REPOS. Deux principes rendent le *repos* néceſſaire dans les ouvrages de l'art : l'un eſt l'unité d'intérêt, l'autre eſt l'harmonie.

Pour que la vue & l'attention du ſpecta-

Digitized by Google

tout, que la partie capitale de la compoſition doit ſeule intéreſſer, ne ſoient pas diſtraites par les parties ſubordonnées, il faut que celles-ci ſoient & le laiſſent dans un état de *repos*, & que la première ait ſeule le droit de l'appeller & de le fixer.

Pour que l'ouvrage ſoit harmonieux, il ne faut pas que des parties brillantes, diſperſées çà & là, ſe diſputent entr'elles & détruiſent l'accord qui conſtitue un tout-enſemble.

» La vue trouve de la tranquillité & du » *repos* dans un tableau, dit Mengs, quand il » n'y régne point de confuſion, & lorſqu'il y » a une bonne entente & une juſte dégradation de couleurs locales & de clair-obſcur; » de manière que l'œil & l'eſprit puiſſent » ſaiſir avec facilité l'idée de l'artiſte. Un tableau dont le peintre aura épuiſé tout le » ſujet, & qu'il aura chargé de trop d'objets, ou bien dont il aura mal diſpoſé les couleurs locales, pour lui donner de la variété, fera un effet contraire au *repos* dont » nous parlons ».

Mengs fait ici un ſeul vice de la confuſion & du manque de *repos* : mais quoiqu'une ordonnance confuſe puiſſe & doive même nuire au *repos*, on applique ſpécialement ce mot à l'effet. Ainſi dans la langue ordinaire de l'art, le *repos* conſiſte dans l'accord des tons & des couleurs, & dans la diſtribution intelligente des lumières & des ombres. Il pourroit donc y avoir du *repos* dans un ouvrage avec de la confuſion dans l'ordonnance.

C'eſt dans le ſens que nous donnons au mot *repos*, qu'il a été employé par le poëte légiſlateur de la peinture :

Sintque ita diſcreti inter ſe ratione colorum,
Luminis, umbrarumque anteorſum, ut corpora clara
Obſcura umbrarum tequies, ſpectanda reliquat.
Du Freſnoy, de art. graph. v. 282.

» Après de grands clairs, dit de Piles en » commentant ces vers, il faut de grandes » ombres qu'on appelle des *repos*, parce que » la vue ſeroit effectivement fatiguée, ſi elle » étoit continuellement attirée par une continuité d'objets pétillans. Ces *repos* ſe font » de deux manières, dont l'une eſt naturelle, » & l'autre artificielle. La naturelle ſe fait » par une étendue de clairs ou d'ombres qui » ſuivent naturellement & néceſſairement les » corps ſolides, ou les maſſes de pluſieurs » figures groupées, lorſque le jour vient à » frapper : l'artificielle conſiſte dans les corps » des couleurs que le peintre donne à de certaines choſes telles qu'il lui plaît, les compoſant de telle ſorte qu'elles ne faſſent point » de tort aux objets qui ſont auprès d'elles. » Une draperie, par exemple, que l'on aura » fait jaune ou rouge en certain endroit, » pourra être dans un autre de couleur brune, » & y conviendra mieux pour produire l'effet que l'on demande. On doit prendre occaſion, autant qu'il eſt poſſible, de ſe ſervir de la première manière, & de trouver » les *repos* dont nous parlons par le clair ou par l'ombre qui accompagnent naturellement les corps ſolides : mais comme les » ſujets que l'on traite ne ſont pas toujours » favorables pour diſpoſer des figures ainſi qu'on le voudroit bien, on peut, en ce » cas, prendre ſon avantage par le corps des » couleurs, & mettre, dans les endroits qui » doivent être obſcurs, des draperies ou » d'autres objets que l'on peut ſuppoſer être » naturellement bruns ou faſis, leſquels vous » feront le même effet, & vous donneront les » mêmes *repos* que les ombres qui n'ont pu » être cauſes par la diſpoſition des objets.

Ce ſeroit un grand vice, tant contre le *repos* que contre la vérité, d'employer deux jours égaux : c'en ſeroit un encore d'employer deux couleurs égales, ſoit qu'elles faſſent tendres ou fières. Il doit toujours y avoir une couleur principale qui domine ſenſiblement toutes les autres. (L)

REPOUSSOIR (ſubſt. maſc.) On a vu longtemps les peintres affecter de placer ſur le premier plan, & ſur les bords de leurs tableaux, des maſſes d'ombres obſcures qu'on appelloit des *repouſſoirs*, comme ſi l'on eût voulu faire ſentir, dit Dandré-Bardon, qu'elles n'étoient que des reſſources maniérées démenties par la nature. On leur avoit donné ce nom, qui commençoit à faire partie de la langue de l'art, parce qu'on les croyoit néceſſaires pour *repouſſer* les objets des autres plans. Sans doute la peinture a ſes illuſions ; mais elles ne doivent pas aller juſqu'à contrarier la nature, & elles ne ſont permiſes que pour rendre le menſonge de l'art plus reſſemblant à la vérité. Dans le temps de cette mode, les connoiſſeurs, c'eſt-à-dire, les hommes qui tâchent d'écouter ce que diſent les artiſtes, pour ſe faire un jargon qui annonce des connoiſſances, ne manquoient pas d'approuver les *repouſſoirs*, & ſe mocquoient des bonnes gens qui demandoient pourquoi les peintres mettoient des figures de Nègres dans les coins de leurs tableaux. C'étoit cependant ces bonnes gens qui avoient raiſon ; les artiſtes étoient égarés par une fauſſe pratique, & les connoiſſeurs égarés par les artiſtes, ne ſavoient ce qu'ils diſoient ; ce qui n'eſt pas rare aux connoiſſeurs dans tous les genres.

Tout homme peut s'aſſurer par ſes propres yeux que les ombres ne ſont pas tout à fait obſcures : elles ſont éclairées par des parti-

Digitized by Google

oules de lumière dont l'air eſt chargé; elles le font par des lumières de reflet, & ne paroiſſent ſombres que par comparaiſon avec des parties plus lumineuſes. Elles deviennent même claires, ſi l'on cache ces parties. Plus on eſt près des objets ombrés, & moins ils ſont obſcurs, parce que les rayons qui apportent dans l'œil l'image de ces objets ont eu moins de chemin à parcourir, & parce qu'il ſe trouve entre l'œil & ces objets une moindre quantité de lumière dont l'œil ſoit ébloui. Pour que le tableau ſoit une repréſentation de la nature il faut qu'on y diſtingue nettement, même dans l'ombre, les objets des premiers plans, & que le peintre ne prête pas à la lumière du jour un effet qui ne peut convenir qu'à celle de la lune. Un homme qui ſe trouve dans la rue du côté éclairé par le ſoleil, voit très-diſtinctement tous les objets qui ſont de l'autre côté dans l'ombre.

Comme les modes paſſées peuvent renaître, quelqu'abſurdes qu'elles ſoient, il eſt bon de s'opoſer au retour de celle des *repouſſoirs*. Nous croyons donc qu'il n'eſt pas inutile de rapporter ici, du moins en ſubſtance, ce que M. Cochin a écrit contre cette convention ridicule. Il n'a fait, comme il l'avoue lui-même, que répéter ce qu'il avoit appris de l'Argillière, ſavant élève d'une école coloriſte.

Il poſe pour principe que, *les ombres les plus fortes en obſcurité ne doivent pas être ſur les devans du tableau; qu'au contraire les ombres des objets qui ſont ſur ce premier plan doivent être tendres & reflétées, & que les ombres les plus fortes & les plus obſcures doivent être aux objets qui ſont ſur le ſecond plan.*

Il averit que, dans cette règle, il fait abſtraction des couleurs particulières de chaque objet, & qu'en diſant qu'une ombre eſt plus forte qu'une autre, il n'entend pas qu'elle ſoit plus forte de couleur, mais ſeulement plus forte d'obſcurité.

Il donne, pour démonſtration de ſon principe, l'exemple d'une muraille fuyante, ombrée dans toute ſa longueur, & portant auſſi, dans toute ſa longueur, une ombre ſur le terein: il affirme, ce qui s'accorde avec la vérité dont chacun peut juger par ſoi-même, que ces ombres, en s'éloignant juſqu'à une aſſez grande diſtance, augmentent ſenſiblement d'obſcurité. On peut faire la même démonſtration dans une allée d'arbres, ou dans une galerie ornée de ſtatues qu'il faut alors regarder en ſe plaçant de manière que la première ſe détache ſur la ſeconde & ainſi de ſuite. Des rangs de colonnes ſucceſſives offrent le même phénomene: l'ombre de la première ſe détache en clair ſur l'ombre de la ſeconde; celle-ci eſt plus tendre que celle de la troiſième, & ainſi de toutes les autres, juſqu'à une diſtance aſſez grande; alors à cette gradation ſuccède une dégradation ſemblable, c'eſt-à-dire que les ombres s'affoibliſſent en s'éloignant.

Il faut obſerver que des perſonnes prévenues du principe contraire pourroient ne pas appercevoir bien ſenſiblement cet effet & en nier l'exiſtence, ſi on vouloit le leur démontrer ſur des objets qui euſſent peu de diſtance entr'eux. On doit donc choiſir, pour cette démonſtration, des vues d'une aſſez grande étendue.

Ajoutez que des perſonnes qui auroient la vue trop courte ne ſeroient pas propres à recevoir cette démonſtration. L'ombre la plus forte pour eux ſeroit à une diſtance ſi voiſine, qu'elles n'appercevroient pas ſenſiblement la dégradation qui ſe trouveroit entre cette ombre & celle d'un objet plus prochain. M. Cochin, pour les convaincre, entre dans des détails ſur le mécaniſme de la lumière.

» 1° Nous ne voyons, dit-il, la couleur » & la forme des objets de la nature, que » par la reflexion de la lumière qui les frappe, » qui ſe refléchit, & qui vient en peindre » une image au fond de nos yeux. Ainſi, » dans la privation de toute lumière, quoi- » que les objets exiſtent autour de nous, nous » ne les voyons point; & ce ne peut être que » parce qu'ils ne nous renvoyent point de » rayons de lumière qui nous les peignent.

» 2° C'eſt la plus ou moins grande quan- » tité de ces rayons, & la force plus ou moins » grande avec laquelle ils frappent nos yeux, » qui produit en nous la ſenſation de lumière » plus ou moins vive. Ainſi la diminution de » la lumière détruit la netteté & l'éclat des » images qu'elle peint à nos yeux.

» 3° L'action des rayons de la lumiere » s'affoiblit par la diſtance qu'elle a à parcou- » rir. Un flambeau, à une diſtance très-éloi- » gnée, ne nous paroît pas auſſi brillant que » lorſqu'il eſt proche.

» 4° La lumière perd conſidérablement de » ſa force, à chaque fois qu'elle ſe refléchit; » ce qui fait que, quoique nous voyons très- » diſtinctement une lumière très-éloignée de » nous, nous ne voyons pas néantmoins les » objets qu'elle éclaire autour d'elle, parce » que les rayons de lumière que ces objets » refléchiſſent ne peuvent point arriver juſqu'à » nous, ou ils y arrivent ſi foibles, qu'ils ne » peuvent affecter nos yeux d'une manière qui » nous ſoit ſenſible. Or ce qui eſt vrai d'une » lumière telle que celle d'un flambeau, eſt » également vrai de celle du ſoleil, quoique » dans une proportion différente.

» On peut, continue M. Cochin, comparer » l'action de la lumière au mouvement d'une

Digitized by Google

» balle de billard qui, étant poussée, va frap-
» per une bande, qui la renvoye contre une
» autre, d'où elle eſt encore renvoyée contre
» une troiſième. Chaque fois qu'elle eſt ren-
» voyée par quelque bande, elle perd de ſa
» force, tant qu'enfin elle s'arrête d'elle-même
» quoiqu'elle n'ait pas parcouru, à beaucoup
» près, un chemin auſſi long qu'elle auroit
» fait, ſi elle n'avoit rencontré aucun obſ-
» tacle. La réflexion de la lumière a cepen-
» dant cette différence, qu'un ſeul rayon de
» lumière, quelque délié qu'on le ſuppoſe,
» doit être regardé comme une gerbe de rayons
» qui, en ſe réfléchiſſant, ſont renvoyés à la
» ronde ».

Ici M. Cochin reprend l'exemple de la muraille qu'il a déjà employé. Le terrein ſur lequel elle s'élève réfléchit, en tous ſens, des rayons dont une partie vient le peindre à nos yeux ſous une image vive & brillante, parce qu'ils n'ont ſouffert qu'une première réflexion. Une autre partie de ces rayons frappe la muraille & l'éclaire de ce qu'on appelle lumière de *réflet*. Ces rayons réfléchi une fois contre la muraille, en rejailliſſent, & viennent la peindre à nos yeux, ſans quoi nous la verrions parfaitement obſcure. Comme ces rayons ont ſubi deux réflexions, la première du terrein ſur la muraille, la ſeconde de la muraille à nos yeux, ils ſe ſont affoiblis : d'où il arrive que nous voyons la muraille plus obſcure que le terrein, dont l'image eſt parvenue à nos yeux par une ſeule réflexion.

Une partie des rayons qui ſont réfléchis par la muraille, tombe ſur le terrein ombré, & n'apporte à nos yeux l'image de ce terrein que par une troiſième réflexion : ainſi ce terrein nous paroît plus obſcur que la muraille dont l'image nous eſt venue par une ſeconde réflexion. Tel eſt le principe phyſique de cette règle du clair-obſcur que *l'ombre portée eſt toujours plus forte que l'ombre du corps qui la porte.*

L'ombre de la muraille, & celle qu'elle porte ſur le terrein, ne recevant qu'une lumière réfléchie deux ou trois fois, parviendroit à nos yeux encore plus obſcure s'il ne s'y joignoit pas une lumière qui nage dans toute la maſſe de l'air, & qui nous arrive par une première réflexion.

Mais puiſque la lumière s'affoiblit par la diſtance qu'elle parcourt, les rayons qui viennent des parties de la muraille les moins éloignées de l'œil, ont plus de force que ceux qui viennent des parties plus diſtantes; car les rayons qui apportent dans nos yeux l'image de ces parties, tant ceux qui ont été réfléchis par le terrein, que ceux dont l'air eſt imprégné, ont ſubi un plus grand affoibliſſement dans la route plus longue qu'ils ont parcourue. Ainſi les objets ombrés qui ſont loin de nos yeux, y ſont peints très-obſcurs, par maſſes, & ſans aucun reflet, & par conſéquent plus noirs que les objets moins éloignés.

Il ſemble qu'on devroit inférer de ce principe, que les ombres augmentant de force en proportion de leur éloignement; celles qui ſont les plus voiſines de l'horizon ſont en même temps les plus obſcures. Il arrive cependant, au contraire, que les objets très-éloignés n'ont que des ombres très-foibles, parce qu'elles ſont exténuées par la maſſe épaiſſe de toutes les vapeurs qui ſont entre ces objets & nos yeux.

Il eſt donc certain qu'il eſt un point juſqu'où les ombres vont toujours croiſſant d'obſcurité, & après lequel elles diminuent toujours de force. On ne peut fixer ce point qui varie ſuivant la quantité de vapeurs dont l'air eſt chargé. Il eſt fort éloigné lorſque l'air eſt très-pur, comme dans les beaux jours d'été; il ſe rapproche conſidérablement quand l'air eſt plus vaporeux, comme il arrive même dans de fort beaux jours d'automne.

On ne peut concevoir au peintre le droit de choiſir, pour éclairer ſon tableau, un air très-pur ou un air nébuleux : mais il eſt rigoureuſement obligé de rendre la ſorte de jour dont il a fait choix avec toutes les circonſtances qui l'accompagnent. S'il ſuppoſe l'air chargé de vapeurs, il doit repréſenter les objets du fond, même peu éloignés, comme au travers d'une eſpèce de brouillard; s'il les peint diſtincts & formés, qu'il ſe ſoumette à la loi inviolable que ſuit la lumière dans les jours ſereins. D'ailleurs comment imaginer d'épaiſſes vapeurs entre des groupes qu'on ne ſuppoſe le plus ſouvent éloignés les uns des autres que de cinq à ſix pieds?

Il ſe préſente des circonſtances dans leſquelles les effets de la nature ne s'accordent pas avec les principes que l'on vient d'établir. » Si par exemple, on conſidère un berceau » d'arbres, ou l'intérieur d'un bâtiment voiſin » & ombré, dans lequel la lumière qui vient » de tout le ciel ne puiſſe entrer, & qu'après » cette partie ombrée & prochaine, il ſe trouve » un plan vuide qui reçoit une grande lu- » mière, alors ces ombres voiſines paroîtront » les plus fortes, & ſembleront même plus » obſcures qu'elles ne le ſont en effet, & les » ombres des objets qui ſont au de là du plan » lumineux ſe montreront plus foibles, quoi » qu'elles ne ſoient pas éloignées ». C'eſt que la quantité de rayons renvoyés par le plan vivement éclairé nous ébloüit, & qu'une impulſion violente en détruit une plus foible.

M. Cochin ſuppoſe encore le ſpectateur placé dans une chambre à l'endroit le plus éloigné de la fenêtre. « S'il conſidère de là, dit-il, les

Digitized by Google

» les ombres refletées qui sont plus près de la » fenêtre, il arrive que ces ombres, qui sont » plus éloignées de lui, sont plus refletées que » les autres ; mais c'est parce que la lumière » ne parvient pas également jusqu'au fond de » la chambre ; elle est plus forte près de la » fenêtre, & les reflets qu'elle envoye sont » plus clairs aux endroits où elle a plus de » force ». Mais si l'on se place de manière qu'on ait la fenêtre de côté, on verra reparaître l'effet des devans plus refletés que les fonds.

Il se trouve quelquefois, mais rarement, dans les objets du premier plan, des ombres, ou plutôt des touches, qui ont plus de force que les ombres éloignées. Ce sont des effets qu'on peut se procurer quand ils semblent nécessaires ; mais il faut observer que ces touches ne se trouvent que dans des enfoncemens qui ne peuvent recevoir ni la lumiere immédiate du ciel, ni celle que refletent les objets environnans.

» Dans tout ce que j'ai dit, ajoute M. Cochin, j'ai fait abstraction de toutes les couleurs locales, & j'ai considéré tous les objets de la nature comme s'ils n'en avoient qu'une seule, parce qu'il y a quantité de cas particuliers qui résultent de la différence des couleurs, quoiqu'ils soient cependant toujours soumis à la loi générale ; seulement elle est moins sensible alors. Les couleurs les plus claires réfléchissent plus de rayons, & les couleurs brunes en réfléchissent d'autant moins qu'elles sont plus foncées. Si les couleurs brunes se trouvent sur le second plan du tableau, leurs ombres seront encore plus obscures qu'elles ne le seroient ; ainsi l'effet dont je parle des ombres éloignées plus fortes en deviendra encore plus sensible. Si au contraire les couleurs les plus brunes sont sur le devant du tableau, & que les objets qui sont sur le second plan soient de couleurs claires, alors il arrivera que les ombres les plus fortes du tableau seront sur le devant, par cette raison de la diversité des couleurs : mais le principe subsiste également. Les couleurs locales claires, qui sont sur le second plan, auront toujours des ombres plus obscures qu'elles n'en auroient eu, si elles se fussent trouvées sur le devant, & les couleurs brunes, qui sont sur le devant, auront des ombres plus refletées qu'elles n'en auroient eu, si elles se fussent trouvées sur un plan plus éloigné ».

M. Cochin n'auroit pas besoin de chercher dans les ouvrages de l'art des exemples qui autorisent une théorie démontrée dans la nature : il l'appuye cependant sur la pratique constante de Paul Véronèse. « Dans tous les tableaux, » dit-il, que j'ai vus de ce maître à Venise, » j'ai toujours remarqué que les groupes du » devant du tableau sont traités de reflet. Les » touches même qui s'y trouvent sont plus » foibles que les ombres des groupes qui sont » sur le second plan. Le Guide a suivi cette » règle dans plusieurs de ses tableaux ; je ne » dirai pas dans tous, car je ne les ai pas tous » examinés dans cette idée ».

Notre artiste entre dans le détail des avantages que doit procurer à l'art l'observation de ce principe. La plus grande force des ombres étant rejettée sur un plan plus reculé, donnera plus d'étendue à la perspective aérienne, puisque l'on comptera plusieurs plans avant d'arriver à l'ombre la plus forte, & qu'ensuite il restera un grand nombre de plans de dégradation, au lieu que dans la pratique contraire, on passe à la dégradation en partant du premier plan. D'ailleurs l'œil n'aura pas l'embarras de tous ces trous de noir, de toutes ces touches qui troublent le repos, parce que les ombres les plus fortes étant éloignées, offriront des bruns en grandes masses & sans touches, & que les reflets rendront celles du devant médiocrement sensibles. Enfin on éviterа de faire des tableaux noirs, & cependant on pourra les faire vigoureux.

Et il ne faut pas craindre que les premiers plans du tableau ne se tirent pas assez en avant : car il n'est pas ici question des couleurs particulières de chaque objet. Quoique les ombres soient tendres, ces couleurs peuvent n'être point foibles : elles auront au contraire d'autant plus de vivacité qu'elles seront plus voisines de l'œil.

Il n'en est pas de même quand on est réduit au noir & au blanc, comme dans la gravure : on est quelquefois obligé de tirer les premiers plans de dessus leurs fonds par quelques touches ou quelques contours. Mais cet inconvénient de la gravure, & du *monochrome* en général, ne peut empêcher la peinture de mettre à profit tous ses avantages. (*Article extrait de M. Cochin*).

RÉSOLU (adj.) RÉSOLUTION (subst fem.) La *résolution* dans l'art est, comme dans tout, une qualité contraire à l'indécision. Elle s'applique le plus ordinairement aux effets du clair-obscur, à l'expression des formes au choix des attitudes, & enfin au méchanisme de l'art.

Par rapport au choix des lumières & des ombres dans un tableau, dans une estampe, & dans un dessin, ce qui est résolu répond au *partito* des Italiens. Nous rendons aussi ce mot en françois par *parti* ; *un ouvrage d'un grand, d'un beau parti*, ont une signification à peu-près égale avec le mot résolu.

Un ouvrage d'un effet *résolu* est celui dont les masses fièrement exprimées accusent d'une

Digitized by Google

manière bien décidée, celles qui sont brunes & celles qui sont claires. Le Caravage, le Titien, surtout dans son beau tableau de l'Eglise Saint-Jean à Venise, Lahire dans celui où Saint-Paul est renversé, le Tintoret, Jouvenet dans presque tous leurs ouvrages offrent des exemples remarquables de la *résolution* dans les effets.

Les grands dessinateurs ont presque tous été *résolus* dans le choix des attitudes, & dans la manière de rendre les *contours*. Mais les modèles les plus frappans de la *résolution* des formes, sont les ouvrages distingués des sculpteurs antiques. Parmi la multitude de leurs chefs-d'œuvre, il faut citer *l'Hercule Farnese*, *l'Hercule Commode*, le jeune *Faune*, *l'Antinoüs* & surtout les *Lutteurs* & le *Gladiateur* dont la vue seule inspire le goût de la *résolution*.

Quant à ce qui caractérise un pinceau *résolu*, c'est celui qui, partant d'une main décidée, d'un jugement prompt, d'un caractère ardent, exprime avec fermeté tout ce qu'un homme savant aura conçu. Mais ce qu'on appelle ici un pinceau *résolu* n'est jamais la suite de la recherche d'un auteur : la touche part involontairement de son pinceau comme de son esprit.

Nous avons démontré dans le mot *pinceau* que si la fermeté ou la *résolution* de la touche étoit l'effet d'une convention d'école, ou de la seule adresse de la main, plutôt que le résultat du savoir, cette sorte de mérite dégénéroit alors en manière affectée, & n'étoit pas digne de l'estime de l'homme instruit.

Les peintres qu'on peut citer pour la *résolution* de pinceau sont en grand nombre, parce que, si l'on en excepte les manières très-fondues, le savoir a ordinairement une expression vive & résolue. Les plus remarquables dans les différentes écoles & dans les différens genres, sont le Giorgion, Tempesta, le Caravage, Ribera, Velasquez, Carle du Jardin, Jean Meel, Lahyre & Jouvenet. Nous ferons remarquer que les artistes *résolus* dans leur exécution, le sont aussi dans les autres parties de l'art, parce que ce talent part de la même trempe d'esprit & de goût qui produit des succès de même sorte dans l'effet & dans le dessin. (*Article de M. Robin*).

RESSEMBLANCE (subst. fem.) Plusieurs figures dans un même ouvrage, ne doivent pas se ressembler. Il ne suffit pas que les traits du visage ne soient pas ressemblans; il faut marquer une diversité sensible dans toutes les parties, sans quoi l'art témoignera toujours son impuissance de lutter contre la richesse & la variété de la nature. Il seroit aussi difficile de trouver dans la nature deux personnes qui eussent la même conformation, les mêmes habitudes corporelles, le même geste, le même maintien, que d'en trouver deux qui eussent le même village. Les artistes ne pécheroient jamais contre cette diversité, s'ils étoient précis, & s'ils changeoient de modèle à chaque figure. Un maître peut leur servir d'exemple à cet égard, & c'est encore ce même Raphaël qu'on peut leur offrir pour exemple dans tant d'autres parties.

Quand, dans une suite de tableaux du même maître, le même personnage doit se reproduire, il est de la convenance qu'il se ressemble toujours à lui-même, & qu'on observe seulement dans les différentes représentations de ce personnage, les changemens que l'âge doit apporter. Dans une galerie qui représenteroit les aventures d'Ulysse, Ulysse devroit toujours être reconnu, excepté quand ses traits ont été changés par Minerve.

Il y a des peintres qui répetent toujours la même tête, ou du moins des têtes toujours ressemblantes entr'elles dans tous leur tableaux : il semble qu'ils ne peignent que l'histoire d'une seule famille. C'est publier leur négligence à varier leurs modèles, ou, plus souvent encore, c'est apprendre au public qu'ils n'en consultant aucun. (L)

RESSENTI, (adject.) On dit, *ce modèle a des formes ressenties ; le dessin d'Annibal Carrache est ressenti, &c.*

La signification de cet adjectif est fort circonscrite, & n'est guere applicable que dans les exemples que nous venons de donner. Nous n'avons donc qu'à expliquer quel est le vrai caractère des ouvrages de l'art, ou des corps naturels auxquels on peut donner l'épithète *ressenti*.

Les entrelacemens & les liaisons qui existent entre les organes du mouvement, & la peau qui les recouvre, sont les causes de l'erreur des yeux peu exercés à les considérer.

Ainsi quand un jeune élève commence à copier le corps humain, il n'apperçoit pas les impressions musculaires. Les contours extérieurs qu'il voudroit imiter lui paroissent dénués de formes, & le trait de son dessin est conforme à cette première manière de voir la nature. A peine les plus gros muscles y sont-ils indiqués.

Cependant à mesure qu'il s'exerce soit d'après nature, soit d'après les statues antiques, il prend l'habitude de comparer les formes entr'elles & il les fait sentir dans son ouvrage.

Si enfuite devenu homme, il a un esprit ardent, il s'échauffe aisément dans l'étude de ses modèles, & s'il a bien étudié les proportions, les mouvemens & les places des muscles,

Digitized by Google

il les rend avec sentiment, il prononce toutes les formes avec énergie, & produit ce qu'on appelle un deſſin *reſſenti*.

On reconnoît ce genre de mérite dans les traits de Michel-Ange, de Tibaldi, des Carraches, du Calabrois, de Jouvenet & de beaucoup d'autres.

La nature montre partout des formes, mais elles ne ſont pas toujours *reſſenties*. Les femmes, les enfans, les hommes d'une éducation ménagée & d'une profeſſion délicate, n'offrent que des muſcles doux, & des tranſitions fines; mais les hommes exercés à des travaux pénibles, ou qui ſont nés robuſtes, montrent un contour *reſſenti*; on remarque même que les membres les plus ſpécialement chargés du genre de travail auxquels les hommes s'occupent, ont les formes muſculaires les plus *reſſenties*.

Les obſervateurs judicieux de la nature, ceux qui ont cru devoir la repréſenter avec les variétés dont elle eſt ſuſceptible, nous ont montré que l'on ne devoit pas excluſivement affecter les formes *reſſenties*; & c'eſt avec raiſon qu'un deſſinateur univerſellement *reſſenti* doit être regardé comme un artiſte *maniéré*.

Les chefs-d'œuvres de l'antique ſont des exemples fort ſenſibles de la diverſité que l'art peut employer pour exprimer les natures diverſes. C'eſt ainſi que l'Hercule Farneſe, les Lutteurs ont des formes *reſſenties*; qu'elles ſont au contraire douces & fines dans l'Antinoüs, & l'Apollon du Belvédère, enfin qu'elles ont des tranſitions preſqu'imperceptibles dans la Vénus & dans l'Hermaphrodite.

Raphaël eſt peut-être le ſeul peintre à citer pour la préciſion & la variété des formes à adopter dans les différentes figures: il s'eſt preſque toujours montré le maître de ſubordonner la nature aux ſujets, & il la deſſinoit tantôt fine tantôt *reſſentie*, ſelon l'eſpèce d'objets qu'il avoit à préſenter aux yeux.

(*Article de M. ROBIN.*)

RESSORT, (ſubſt. maſc.) Ce mot, qui appartient à la phyſique & à la mécanique, eſt quelquefois employé métaphoriquement pour exprimer l'action, le mouvement d'une compoſition pittoreſque. On dit qu'une compoſition a du *reſſort* pour ſignifier qu'elle a de l'action: ſi elle eſt froide & ſans vie, on dit qu'elle manque de *reſſort*. On ſoupçonne que les peintres de l'antiquité n'ont pas connu le *reſſort* de la grande machine pittoreſque, & je le crois: mais je crois auſſi qu'ils ont connu au plus haut degré des parties de l'art encore ſupérieures, telles que la beauté, le caractère & l'expreſſion. Comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont traité rarement des ſujets propres à la grande machine, & qui exigeaſſent un grand *reſſort*, on ne peut guère leur reprocher d'avoir peu connu une partie de l'art qui ne convenoit point aux ſujets qu'ils ſe plaiſoient à choiſir.

Ces idées de grand mouvement, de *reſſort*, de grande machine, qui ſont entrées dans la tête des modernes, ont fait à l'art plus de tort qu'on ne penſe: de là ſont venus les mouvemens exagérés, les imaginations folles, les expreſſions outrées, les compoſitions tourmentées. Tous les artiſtes ont voulu ſe diſtinguer par la chaleur, & ceux que la nature avoit deſtinés à la ſageſſe, ſe piquant de répandre à froid beaucoup de mouvement dans leurs ouvrages, n'ont fait qu'augmenter le troupeau ſervile des imitations. *Imitatores ſervum pecus*. Il y auroit bien peu d'hommes qui cultivaſſent les arts ſans ſuccès, ſi chacun ſavoit connoître & choiſir le genre qui lui convient.

La plus froide ſageſſe peut mériter & obtenir des applaudiſſemens, & la folie elle-même ne manque pas d'agrémens quand elle n'eſt pas déplacée. *Dulce eſt inſanire in loco*. Je ne crois pas que Michel-Ange, Raphaël, le Dominiquin, aient connu les mots de *reſſort* & de grande machine, comme termes de leur art; quoique le premier eût dans l'ame un terrible *reſſort*, & que tous aient traité ce qu'on appelle des ſujets de grande machine. Ces expreſſions ſont nées avec les *machiniſtes*, les *pittori di machine*, les Cortone, les Solimene, les Corrado &c.

Il ſemble que, dès le quinzième ſiècle, Léon Alberti ait prévu le règne des *peintres machiniſtes*. « Je blâme aſſurément, dit-il, les » peintres qui, pour paroître fertiles, & pour » ne pas laiſſer d'eſpace vuide dans leurs ou» vrages, ne ſuivent aucune règle dans leurs » compoſitions, & placent tout au haſard & » ſans ordre, de ſorte que leurs productions » ne préſentent aucun ſujet déterminé & ne » ſont qu'un tumulte confus; tandis que celui » qui veut mettre de la dignité dans l'hiſtoire, » doit chercher ſurtout la ſimplicité. En effet, » comme un prince montre de la majeſté en » exprimant ſes volontés en peu de paroles, » mais avec aſſez d'autorité pour que ſes or» dres ſoient remplis, de même un tableau d'hiſ» toire augmente en dignité quand il n'offre » que le nombre requis de figures, & cette » variété limitée lui donne de la grace. Je hais » la ſolitude dans les ſujets d'hiſtoire; mais » je fuis loin auſſi d'approuver cette abondance » qui nuit à la dignité; & j'aime beaucoup » mieux trouver dans ces ſortes de tableaux » ce que je vois obſervé par les poëtes tra» giques & comiques, qui, pour repréſenter » leur ſujet, n'employent que le moins de per» ſonnages qu'il leur eſt poſſible ». (L)

RETOUCHER, (v. act.) RETOUCHE (subst. fem.) J'expliquerai bientôt ce que signifie dans la peinture le mot *touche*. Les mots dont il est question dans cet article, ne sembleroient en être qu'une réduplication ; mais ils ont une signification plus générale & différente à quelques égards. La *touche*, comme je le dirai, est un signe d'expression. La *retouche* & *retoucher* expriment le soin que se donne un peintre en retravaillant à son ouvrage. Ces mots signifient encore le soin que prend un professeur ou un maître à corriger les ouvrages ou les études de ses élèves ; enfin on dit d'un homme habile ou ignorant, qui fait profession de réparer les tableaux endommagés, qu'il les *retouche*, c'est-à-dire, qu'il place de la couleur où il n'en manque & quelquefois même où il n'en manque pas.

Lorsqu'un artiste modeste & convaincu de la nécessité d'atteindre à la perfection, dit : » je veux *retoucher* mon ouvrage, j'y vois des » négligences » ; il se sert de ce mot dans le sens dans lequel Boileau employoit le mot *repolir* en disant :

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ;
Polissez-le cent fois & le repolissez.

J'observerai, à l'occasion de ce précepte si juste en général, qu'il a cependant quelques inconvéniens lorsqu'on l'applique à la peinture. Car si quelquefois le style poli & repoli d'un écrivain fait sentir la peine qu'on y a prise, si l'on s'apperçoit même de cette peine en quelques endroits de l'auteur immortel que j'ai cité, la peinture d'un tableau trop *retouché* rend un témoignage physique, & par là bien plus sensible, du soin laborieux de l'artiste ; la couleur, délicate par sa nature, se montre alors visiblement fatiguée & altérée par les peines qu'on s'est données.

Il y a donc plus d'inconvénient par la différence du méchanisme des deux arts, à *retoucher* trop un tableau qu'à repolir cent fois un poëme.

Je ne m'arrêterai pas ici sur ce qu'on appelle particulièrement *retouche*, dans les restaurations des ouvrages de peinture, en ayant déjà parlé à l'article Raccommodage ou réparation des tableaux, en expliquant les procédés connus qu'on y employe de nos jours.

Quant à la partie de l'instruction des maîtres, qui consiste en ce qu'on appelle, en terme d'école de peinture, *retoucher* les élèves, elle est sans doute infiniment essentielle ; mais elle ne comporte cependant que des observations & point de règles fixes.

Les maîtres (je l'ai dit au mot artiste) peuvent influer beaucoup sur les progrès de leurs élèves, par les modèles qu'ils leur font imiter & par les preuves démonstratives qu'ils doivent leur donner, en *retouchant* leurs ouvrages, des défauts dans lesquels ils sont tombés.

Il est quelques arts qui rendent ce moyen d'instruction plus convainquant, tels que sont la musique, le dessin, la gravure, la sculpture, la peinture, l'architecture. La *retouche* n'est pas aussi visiblement démonstrative dans l'art des vers, & même dans celui de l'éloquence ; mais pour m'en tenir à celui dont je dois parler, lorsque le maître, en passant un nouveau trait à côté ou sur le trait que lui présente l'élève, lui fait observer incontestablement combien cette *retouche* rend l'imitation plus conforme au modèle qui se trouve présent pour affirmer la vérité, que celui qu'avoit tracé le jeune disciple ; lorsqu'il accompagne cette comparaison démonstrative d'une instruction claire, courte & appropriée au dégré d'avancement, ainsi qu'à l'intelligence du dessinateur, il est certain que l'évidence se joint au raisonnement, & que cette leçon, qui passe à la fois dans l'esprit par les yeux & par les oreilles, doit être très-efficace.

La *retouche* du maître, doit donc être toujours accompagnée d'une explication, ou d'une instruction, dont elle doit être regardée comme la démonstration.

Il en est de même de la composition & de la couleur ; & je pense que j'en dis assez sur ce sujet pour donner lieu à toutes les applications qu'en peuvent & en doivent faire les maîtres de l'art, à qui il ne m'appartient pas d'enseigner. (*Article de M. Watelet*).

RETOUCHÉ. (part. pass.) Quoique l'on dise qu'un maître *retouche* son tableau, pour faire entendre qu'il y donne des forces, des finesses, qu'il y met la dernière main, on entend toujours par tableau *retouché*, un tableau raccommodé.

En gravure, on appelle épreuve *retouchée*, une épreuve d'une planche non-terminée, & qu'au moyen du crayon ou du lavis, on a conduit à l'effet que doit produire la planche finie. Mais on entend toujours par planche *retouchée*, une planche usée dont on a réveillé les travaux. (L.)

REVEILLON (subst. masc.) Être réveillé indique un mouvement suggéré, qui fait sortir du sommeil ou du repos.

Ceux qui regardent des ouvrages de peinture ne sont, au moins la plupart, que trop enclins à une sorte d'indifférence qui ressemble assez à l'assoupissement. La pratique de la peinture fournit quelques moyens, pour ainsi dire méchaniques, de réveiller les assoupis ; mais

Digitized by Google

ces moyens ne doivent être employés qu'à l'appui de ceux qui appartiennent plus à la partie de l'eſprit. Les moyens que donne la partie du métier, ſont ce qu'on appelle *réveillons de lumière*, *reveillons de couleur*, *réveillons de touche*.

Les *réveillons* de lumière ſont autoriſés par certains effets ou accidens, ſur leſquels je me ſuis étendu à l'article accident. Il y faut joindre cependant un effet plus ordinaire que produit l'éclat qui rejaillit des corps qui ont une certaine dureté & qui ſont polis, comme les métaux. Ces éclats ou brillans n'ont lieu que dans un ſeul point d'un plan, parce qu'en chaque plan, il n'y a qu'un ſeul point en effet qui reçoive la lumière la plus vive. Le peintre eſt ſouvent aſſez embarraſſé pour repréſenter cet éclat, parce que le blanc pur qui eſt la dernière reſſource de l'artiſte, eſt bien loin d'approcher de l'éclat réfléchi de la lumière. A cet égard, l'impoſſibilité eſt excuſée, & l'intention artiſtement exprimée rappelle au moins l'idée de ce que l'art ne ſauroit imiter.

Les *reveillons de couleur* ſont des effets de couleurs brillantes, piquantes, qu'autoriſent des diſpoſitions bien ménagées dans le clair-obſcur. Ces diſpoſitions s'operent principalement par les accidens dont les nuages ſont ſuſceptibles, par des corps interpoſés ou dont l'interpoſition ſuppoſée laiſſe échapper la lumière, qui ſemble alors éclairer plus vivement la couleur des objets ſur leſquels elle tombe & ſe répand. On ſent aiſément que le choix de la couleur des objets qui eſt le plus ſouvent à la diſpoſition de l'artiſte, ſurtout relativement aux draperies & à certaine acceſſoires, entre dans les moyens de placer les *réveillons de couleur*.

Enfin les *réveillons de touche* ſont de légères exagérations qu'on excuſe par l'effet qu'elles produiſent, en attachant ou excitant l'attention ſur des objets intéreſſans. C'eſt ainſi que, dans le récit d'un fait, une expreſſion hardie qui paſſe les limites de la plus extrême juſteſſe, non-ſeulement trouve grace, mais plaît en réveillant l'attention de ceux qui écoutent. Les *réveillons*, de quelque nature qu'ils ſoient, ſervent donc à appeller le regard & à le ramener s'il s'égare dans l'endroit du tableau où l'intérêt de l'artiſte demande qu'il ſe fixe davantage.

La peinture, phyſiquement muette & immobile, employe les moyens qu'elle a, pour ſuppléer à ceux qui lui manquent, comme le muet qui, ne pouvant appeller, fait des mouvemens & des eſpèces de cris pour qu'on vienne à lui.

Il faut cependant obſerver que les moyens de réveiller doivent être ménagés par le peintre avec art & employés avec diſcrétion. Un homme aſſoupi ne ſait pas mauvais gré à celui qui l'éveille, mais il ne veut pas qu'on le tourmente. D'ailleurs les *réveillons* en peinture montrent une ſorte d'artifice, ou tout au moins un art médité, & l'art le plus parfait eſt celui de cacher l'art. (*Article de M. Watelet.*)

Les Reveillons ſont ſouvent formés par des traits de lumière artiſtement jettés ſur des maſſes qui en ſont privées; ils leur rendent le piquant que riſquoit de leur ôter cette privation. On peut les comparer aux diſſonances dans la muſique qui doivent toujours être ſauvées: il faut de même que les *réveillons* ſemblent près de rompre l'accord du tableau, & que cependant ils ne le rompent jamais. Ils détruiſent la monotonie, & doivent toujours reſpecter l'harmonie.

RÉUNION, (ſubſt. fem.) Le *beau de reunion* eſt le beau compoſé des plus belles parties qui ſe trouvent dans différens modèles choiſis. La nature ne raſſemble jamais toutes ſes perfections dans un ſeul individu; il faut donc que l'artiſte les cherche dans pluſieurs, & c'eſt par un tel choix que les Grecs ſe ſont élevés à ce haut dégré de beauté qu'on admire dans leurs ouvrages & qui fait le déſeſpoir des modernes. Zeuxis, pour faire une Hélene, choiſit les plus belles filles de Cortone, & un entretien de Socrate avec le ſculpteur Parrhaſius, qui nous a été conſervé par Xénophon, prouve que c'étoit la pratique générale des anciens.

De la réunion ou du choix doit réſulter le beau, non-ſeulement dans chaque figure, mais dans toute la compoſition. L'artiſte peut l'enrichir d'objets qu'il n'a pas vus enſemble, mais qu'il réunit pour décorer ſa ſcène.

Ce qu'on appelle une vue eſt la copie fidèle d'un payſage tel que le peintre l'a vu dans la nature: le payſage compoſé admet la beauté de réunion; l'auteur y raſſemble des objets qu'il a vus ſéparément & dont il compoſe un tout.

Le *beau de réunion* n'eſt pas encore le *beau idéal*. Pour s'élever à celui-ci il faut ajouter aux belles parties choiſies dans la nature un caractère plus grand encore; il faut aggrandir les grandes formes en ſupprimant les petits détails qu'offrent les plus beaux modèles. C'eſt ce que Mengs entendoit, quand il a dit que » l'artiſice de ce ſtyle conſiſte à ſavoir former une unité, en joignant dans un même » objet les idées du poſſible & de l'impoſſible ».

Il faut que l'on trouve dans une figure idéale toutes les formes qui ſont néceſſaires au mouvement & à l'expreſſion, afin que cette figure paroiſſe *poſſible*, c'eſt à dire capable de rem-

Digitized by Google

plir les fonctions auxquelles elle eſt deſtinée : mais il faut en même temps qu'on n'y trouve pas les petites formes qu'on nomme les pauvretés de la nature, & dans ce ſens, elle eſt *impoſſible*, puiſqu'on ne peut en trouver de modèle. Si l'idéal s'éleve juſqu'à l'expreſſion de la nature divine, privée des vaiſſeaux ſanguins, la figure devient plus impoſſible encore ; mais elle doit toujours conſerver les grandes parties néceſſaires, enſorte qu'elle ſemble *poſſible* quoiqu'elle ne le ſoit pas en effet. (L)

RICHESSE, (ſubſt fem.) Il eſt difficile de déterminer ce qui fait la *richeſſe* d'un tableau puiſqu'elle peut conſiſter dans ce qui fait le principal objet de la compoſition, dans les acceſſoires, dans la couleur, dans les effets. Toute *richeſſe* qui ne tient pas au fond du ſujet doit être épargnée ; elle nuit à l'objet principal, & l'oſtuſque plus qu'elle ne l'embellit. Les maîtres les plus renommés par leur ſageſſe ont donné l'exemple de cette heureuſe économie, & l'on riſquera peu de s'égarer en prenant pour modèle Raphaël, les Carraches, le Pouſſin. Lebrun lui-même quoiqu'il n'ait pas été fâché de montrer ſes *richeſſes*, ne les a jamais étalées avec profuſion.

Mais laiſſons parler Félibien. Son autorité eſt grande ; car on ne peut guère douter que ſes principes, à cet égard, ne fuſſent ceux qu'il avoit reçus du Pouſſin, ſon ami, & que ce grand peintre avoit conſacrés par ſa pratique.

» Ce n'eſt pas, dit-il, un témoignage de » peu de doctrine à un peintre, quand il re» tranche pluſieurs parties, quoique belles, de » crainte que cette beauté ne faſſe tort à ſon » principal ſujet ; comme lorſqu'il affecte » d'ôter les couleurs vives dans les draperies, » & toutes ſortes de broderies dans les vête» mens, de peur que ces petits avantages ne » nuiſent à ceux d'une belle carnation ; ou » bien encore lorſqu'il ne veut pas donner » de la gaîté à un payſage, afin que la vue » ne s'y arrête pas, mais qu'elle ſe porte aux » figures qui ſont faites pour être le princi» pal objet du tableau. Car il eſt vrai qu'il » y a des ouvrages qui, pour être trop riches, » en ſont moins beaux, comme il arriva à la » ſtatue que Néron fit dorer, qui ne put aug» menter de prix ſans perdre beaucoup de ſa » grace. Ce peintre penſoit avoir bien réuſſi, » qui, montrant à Apelles un tableau où il » avoit peint Hélene richement vêtue, lui » en demandoit ſon avis, ou plutôt ſon ap» probation. Mais Apelles lui répondit avec » ſa ſincérité ordinaire, qu'il avoit fait une » figure fort riche, mais non pas belle. La » beauté ne conſiſte point dans les parures & » dans les ornemens : un peintre ne doit pas » s'arrêter aux petits ajuſtemens, ſurtout dans » les ſujets d'hiſtoire, où il prétend repréſen» ter quelque choſe de grand & d'héroïque. » Il y doit faire paroître de la grandeur, de » la force, de la nobleſſe ; mais rien de pe» tit, de délicat, ni de trop recherché. Il en » eſt des ouvrages de peinture comme de ceux » de poéſie : il ne faut pas qu'il paroiſſe que » l'ouvrier ait pris plus de plaiſir à ſe ſatisfaire » lui-même & à faire connoître le jeu de » ſon eſprit ou la délicateſſe de ſon pinceau, » qu'à conſidérer le mérite de ſon ſujet.

» Les peintres, à l'imitation des poëtes, » doivent, il eſt vrai, répandre dans leurs » tableaux quelque choſe d'agréable : mais » cet agréable doit naître toujours du ſujet » que l'on traite, non pas de choſes étran» gères. Car on ne prétend pas reurancher les » choſes belles, quand elles ſont propres aux » lieux où on les met ; mais on condamne » ceux qui gâtent un ſujet qui, de lui, eſt » noble & grand, parce qu'ils s'arrêtent trop » à la recherche des ornemens de certaines » petites parties.

Félibien confirme ces principes par l'exemple même du Titien, qui cependant n'eſt pas du nombre des peintres auſtères. « Il gardoit par» faitement, dit-il, la maxime de ne pas » remplir les tableaux de quantité de petites » choſes ; mais d'éviter le défaut où tombent » pluſieurs peintres, qui, par la quantité ex» ceſſive de parties dont ils compoſent leurs » ouvrages, les rendent petits & pleins de » ce que les Italiens appellent *triterie*. Auſſi » faiſoit-il paroître les ſiens admirables par une » nobleſſe & une grandeur qui s'y remarque. » Par exemple, lorſque, dans la repréſenta» tion de quelqu'hiſtoire, il y a un payſage » dans le fond de ſon tableau, ce payſage » eſt grand : on n'y remarque point une infi» nité de petites choſes ; les couleurs en ſont » éteintes, quand elles doivent ſoutenir ſes » figures & leur ſervir de fond, parce que » celles ci paroîtroient beaucoup moins, ſi les » couleurs du payſage étoient trop vives. Les » ciels, les nuées, les arbres, toute l'éten» due de la campagne, & généralement tout » ce qu'il repréſente, eſt grand ; les draperies » des figures ſont amples, évitant les vêtemens » pauvres, les plis trop petits, & mille autres » choſes que quelques peintres affectent, qui » cependant ne font que rendre leurs tableaux » plus confus.

Il n'héſiſte point à blâmer la *richeſſe* que Paul Véronèſe a répandu dans un de ſes tableaux repréſentant le repas chez le Phariſien. La beauté des habits, la ſomptuoſité des vaſes & tous les acceſſoires y ſont de la plus grande

magnificence. « Je sais bien, dit notre auteur, » que les anciens étoient très-somptueux dans » leurs banquets, que le luxe paroissoit non » seulement dans le service de leurs tables, » mais encore dans tous leurs autres meubles. » Cependant un peintre doit toujours garder » la convenance dans ses tableaux, & n'y rien » introduire qui ne soit conforme au sujet » qu'il traite, & l'on peut douter que Paul » Véronese, dans les siens, ait observé les » choses comme vraisemblablement elles de- » voient être, puisqu'il y a mis une magnifi- » cence qui égale celle des plus grands princes, » ce qui ne peut convenir à des particuliers, » tels qu'étoient Simon, & Lévi, ni à ceux » qui invitèrent à leurs noces Jésus-Christ & » la Vierge. » (Félibien entend ici les noces de Cana, du même peintre.) « Je l'estime- » rois s'il avoit représenté de ces banquets fa- » meux, tels que celui où Cléopâtre traita » Marc-Antoine : car, en ce cas, il auroit » pu faire voir des salles remplies de toutes » sortes de riches meubles, & des tables ser- » vies avec une somptuosité extraordinaire, » parce que cela auroit été de la dignité de » cette grande reine, & conforme au luxe de » ce temps-là ».

On pourroit ajouter que quand Véronese auroit représenté des festins donnés par les Romains les plus fastueux, ou par les princes leurs alliés, au lieu de peindre les banquets de particuliers dont il est parlé dans la nouveau testament, on auroit encore à lui reprocher toutes les fautes de costume qu'il se plaisoit à commettre.

Rubens a quelquefois mérité de semblables reproches. Je me contenterai de citer ici le tableau représentant Tomiris, reine des Scythes, qui fait plonger dans le sang la tête de Cyrus. Peut-on reconnoître une souveraine des Scythes dans la magnificence de ses vêtemens? Sont-ce des guerriers Scythes, ou ne sont-ce pas plutôt des Satrapes de Perse qui l'accompagnent? L'histoire raconte qu'elle fit plonger la tête de Cyrus dans une outre pleine de sang : pourquoi donc, au lieu d'une outre, Rubens a-t-il représenté un grand & superbe vase d'or? devoit-il donner un tel vase à une nation pauvre, vagabonde & guerrière, qui se vantoit de ne posséder que du fer? Il semble avoir transporté à la cour de Suze ou de Babylone une scène qui se passa entre les rochers de la Scythie. Des pelleteries, un costume sauvage, des armes barbares, n'auroient pas procuré moins de *richesses* pittoresques à son tableau, que l'or & les riches étoffes qu'il y a prodiguées.

La *richesse* en peinture n'est pas toujours celle des nations opulentes : des vêtemens simples, des toits rustiques, un site sauvage, peuvent être aussi riches, & sont bien plus piquans, que des brocards, des édifices somptueux & un site altéré par la magnificence des habitans.

Tout ce qui est beau, est toujours riche dans les ouvrages de l'art : & le beau doit être toujours uni au convenable & au naturel. Une *composition riche*, n'a souvent rien de ce qu'on appelle *richesse* dans le langage ordinaire. C'est une composition dans laquelle on remarque une sage abondance, exempte de profusion. (L)

RITES RELIGIEUX. On trouve des prêtres dès les temps les plus reculés. Orphée étoit le prêtre de l'expédition des Argonautes. Chrysès, prêtre d'Apollon, est le premier personnage qui paroisse dans l'Iliade. Dans quelques endroits, comme à Syracuse, le sacerdoce s'obtenoit par élection, & ne duroit qu'une année.

Chez les Athéniens, & sans doute ailleurs, il y avoit, sous les prêtres, des ministres subalternes qu'on appelloit parasites, parcequ'ils participoient aux viandes des sacrifices. Les *Ceryces*, ou Héraults étoient aussi des officiers inférieurs de la religion : ils ordonnoient aux assistans de ne prononcer aucune parole qui pût troubler les prieres ou le sacrifice. De jeunes gens, sous le nom de *Néocores*, avoient soin de veiller au bon ordre, à la propreté, à la sureté des temples, & des ustensiles qui y étoient renfermés. On ne peut assurer que les prêtres, & les autres ministres des autels se distinguassent, dans la vie privée, par un habit particulier. Les monumens qui représentent des cérémonies religieuses, ne sont pas antérieurs aux temps où la Grèce fut soumise aux Romains, & l'on ne voit pas que ceux qui offroient le sacrifice eussent un habit qu'on puisse appeller sacerdotal. Un passage du faux Orphée nous apprend que ce prêtre se revêtit d'une longue robe noire pour célébrer une cérémonie magique. On voit sur un monument romain, la figure assise d'un souverain prêtre, Archiereus, vêtu d'une très-longue robe & coeffée d'une sorte de capuchon. Une figure de femme, qu'on soupçonne être celle d'une Pythie, parce qu'elle est debout à côté d'un trépied, est vêtue d'une longue robe, attachée d'une ceinture : elle a sur la tête un diadême, & son voile est rejetté en arrière.

Les Romains, suivant l'institution de Numa, avoient deux prêtres de chacune des trente curies. Ils étoient choisis par élection, & le sacerdoce appartint exclusivement aux patriciens, jusqu'à ce que le peuple eut obtenu le droit de participer à toutes les dignités. On élisoit aussi les augures, ce qui prouve que la faculté de prédire l'avenir par le vol des oiseaux, ou par d'autres signes convenus,

Digitized by Google

étoit une ſcience qu'on pouvoit acquérir & non pas une inſpiration. Quant aux Aruſpices, qui conſultoient ſur l'avenir les entrailles des victimes, on les envoyoit étudier leur art en Etrurie.

Les ſacrificateurs, au moment de la cérémonie, ſe voiloient la tête pour n'être point troublés par les diſtractions que peuvent cauſer les objets extérieurs. A Rome, ils ſe couvroient la tête d'un pan de leur toge, & en Grèce, d'un pan de leur manteau. Souvent ils avoient une couronne de fleurs ou de feuilles: ils avoient en main une *patere*, ſorte de ſoucoupe dont ils ſe ſervoient pour faire des libations ſur la victime. On voit ſur pluſieurs bas-reliefs, & entre autres ſur la colonne Trajanne, des ſacrificateurs qui ont la tête nue & ſans couronne.

Les Temples étoient le plus ſouvent des édifices quarrés-longs; il y en avoit cependant de ronds: on y dépoſoit quelquefois les armes priſes ſur les ennemis, on les ornoit les jours de fêtes de feſtons & de guirlandes; la ſtatue de la divinité à laquelle le temple étoit conſacré, étoit placée à l'Orient, du côté oppoſé à la porte.

Il n'eſt pas inutile aux artiſtes de ſavoir qu'ordinairement les temples de Jupiter, de Junon, de Minerve étoient bâtis ſur des lieux élevés: ceux de Mercure, dans le marché; ceux d'Apollon, ou de Bacchus, près du théâtre; ceux de Mars, hors de la ville; ceux de Vénus, auſſi hors de la ville, mais près de la porte. Cet uſage n'étoit cependant pas généralement obſervé. On ne doit pas donner de baſes aux colonnes des temples antiques.

Les autels des anciens étoient toujours iſolés, & formoient plutôt un meuble qu'une partie du temple. Ils n'avoient pas, comme ceux de nos égliſes, la forme d'une longue table; mais ils étoient ronds, triangulaires, ou quarrés: des bas-reliefs les décoroient: ils étoient creuſés dans leur partie ſupérieure, parcequ'ils devoient contenir du feu. En un mot, un autel étoit une pierre, d'une forme indéterminée, mais dont la hauteur ſurpaſſoit le diamettre, & dont la partie ſupérieure étoit creuſée dans la forme d'un baſſin rond. Le reſte dépend du goût de l'artiſte, pourvu que ce goût ne ſoit pas trop contraire à celui de l'antiquité.

Le trépied étoit auſſi un baſſin, mais en métal, & comme ſon nom le témoigne, il étoit porté ſur trois pieds. Ces pieds n'étoient quelquefois que des montans de fer, & quelquefois ils étoient très-riches & très-ornés. Le trépied étoit ordinairement deſtiné à contenir l'eau dont on lavoit les entrailles des victimes, ou les liqueurs des libations. Celui qui ſervoit de ſiège à la Pythie de Delphes avoit, comme on ſait, un autre uſage; le fond du baſſin devoit être percé pour recevoir la vapeur ſouterraine qui donnoit à la prêtreſſe des convulſions prophétiques.

Quelquefois on offroit des trépieds à Apollon. Les Grecs, vainqueurs des Perſes, reſervèrent la dixme du butin pour un trépied d'or qu'ils conſacrèrent à ce Dieu dans le temple de Delphes.

Dans les temps de la très-haute antiquité, les ſacrifices n'étoient point ſanglans; on faiſoit brûler des parfums ſur les autels. Dans les temps poſtérieurs, il y eut des ſacrifices ſanglans dans leſquels on égorgeoit les victimes, & des ſacrifices non-ſanglans dans leſquels on ſe contentoit de faire aux Dieux des offrandes. Chez les Grecs, de jeunes filles de différens âges aſſiſtoient à ces cérémonies, & y rempliſſoient différentes fonctions; telle étoit celle de Canefore, ou porteuſe de corbeilles, & elle étoit remplie par une fille déja nubile. Chez les Romains, ces miniſtères inférieurs étoient exercés par de jeunes garçons qu'on nommoit Camilles. Le Roi préſidoit ſur les prêtres, dans les temples des Dieux, & ſon épouſe, avec le titre de reine des ſacrifices, dans ceux des Déeſſes. Dans le tableau de la noce Aldobrandine, on la voit ceinte d'une couronne radiale.

Les cérémonies ſacrées étoient accompagnées de chants ſoutenus du ſon des inſtrumens. C'étoit ordinairement des femmes qui jouoient de la double flutte chez les Grecs, & des hommes chez les Romains. Ces femmes Grecques, employées dans des actes religieux, étoient cependant des courtiſannes. Ces hommes & ces femmes étoient ſujets à acquérir un exceſſif embonpoint, parce qu'appellés journellement à des ſacrifices, ils s'y gorgeoient des chairs des victimes. Cet embonpoint ſe remarque dans quelques monumens antiques.

Il ne faut pas compoſer indifféremment de toutes ſortes de plantes les couronnes des ſacrificateurs. Le hêtre, & le chêne étoient conſacrés à Jupiter & à Diane, le laurier à Apollon, le peuplier à Hercule, les pampres à Bacchus, le cyprès à Pluton, le pin à Cibèle, l'olivier à Minerve, les roſeaux à Pan, le myrthe à Vénus, le narciſſe à Proſerpine, le frêne à Mars, le pourpier à Mercure; le pavot à Cérès, l'ail aux Dieux Pénates, l'aune & le cèdre aux Eumenides, le palmier & le laurier aux Muſes.

Les Néocores préparoient les autels, apportoient les vaſes, tenoient l'encens, portoient des torches de bois reſineux, rangeoient le bois des bûchers, étoient chargés enfin de toutes les fonctions du miniſtère inférieur. Les victimaires ou Popes, étoient des valets de ſacrifices; ſeulement vêtus d'une eſpèce de courte

courte jupe, ils amenoient, ils feroient la victime, ils portoient la hache dont elle devoit être frappée, &c.

Indépendamment des sacrifices solemnels, les anciens offroient des sacrifices privés. Le chef de la famille faisoit alors les fonctions de pontife; ses enfans, ses esclaves étoient les Néocores, les victimaires. Quelquefois on immoloit un animal: ce sacrifice étoit suivi d'un repas auquel on servoit la victime, & on en envoyoit des morceaux à ses amis. On peut dire en général que tout grand repas étoit précédé d'un sacrifice dans lequel on immoloit les animaux destinés au festin, & de même que tout sacrifice étoit suivi d'un repas dans lequel on consommoit les chairs des victimes. Quelquefois dans un acte de dévotion privée, on se contentoit de faire aux Dieux des offrandes de fruits, de fleurs, de gâteaux. Comme en général les bas-reliefs antiques représentent des sacrifices privés, offerts par les Empereurs Romains; on ne doit pas être surpris de ce que les monumens nous donnent peu d'instructions sur les habits particuliers aux Prêtres. C'étoit alors les Empereurs qui faisoient les fonctions sacerdotales.

Cependant des bas-reliefs de la Villa Médicis, nous ont conservé le costume des Flamines. Leurs têtes couronnées de feuilles de chêne, sont voilées. Ils sont vêtus d'un habit long que recouvre un très-long manteau. L'un d'eux tient en main une branche de chêne. Les prêtres de Mars étoient coiffé d'une sorte de casque qu'on nommoit *galerus*, & qui étoit surmonté d'un cimier long qu'on nommoit *apex*. Les prêtres Saliens, consacrés à Jupiter, avoient une coeffure à-peu-près semblable; un plastron d'airain leur couvroit l'estomac; ils tenoient de la main gauche un de ces petits boucliers qu'on nommoit *ancilia* & de la droite une courte pique ou une épée. Leur casque étoit revêtu de la peau d'une victime blanche, & portoit l'image de la foudre; celui des prêtres de Mars étoit orné de têtes de taureaux ou de béliers.

On représente ordinairement les Luperques nuds, & n'ayant qu'une peau de chèvre autour des reins. Suivant Denys d'Halycarnasse, ils étoient couverts depuis les reins jusqu'en bas, de peaux de victimes récemment immolées. Il se découpoient les chairs avec des couteaux, ils faisoient des incisions au front des jeunes gens, qui vouloient s'associer à leurs superstitions, & essuyoient le sang avec des étoupes trempées dans du lait. Ils couroient les rues & les chemins comme des forcenés, armés de fouets de peau de chèvre dont ils frappoient tous ceux qu'ils pouvoient atteindre. Les femmes venoient d'elles-mêmes s'offrir à leurs coups, & leur croyoient la vertu de les rendre fécondes. Leurs fonctions ne duroient qu'autant que les fêtes nommées Lupercales.

Le temps a respecté quelques monumens antiques représentant des vestales. Elles sont vêtues de longues robes dont les manches, qui ne descendent que jusqu'au coude, sont ouvertes en dessus, & attachées avec des boutons. Sur cette longue robe, contenue par une ceinture, elles ont une tunique fort courte, leur voile ne leur couvre point le front; il est attaché sur le sommet de la tête, & flotte sur le dos. Elles n'étoient point assujetties à le porter toujours, puisqu'on connoît une figure antique de vestale qui n'en a point, & dont les cheveux sont liés par une bandelette. Comme on leur voit aussi constamment les cheveux également séparés des deux côtés, on peut croire que ce costume étoit une obligation de leur ordre. Si une figure des jardins Médicis représente en effet une vestale, elle nous apprend que ces prêtresses portoient quelquefois par dessus leur longue robe, un très-ample manteau. Elles jouissoient d'une fort grande liberté, & l'on peut croire qu'il ne leur étoit pas interdit de varier leur parure.

Nous avons parlé des autels & des trépiés: nous devons faire connoître les autres instrumens des sacrifices.

Une sorte de *coffret* nommé *acerra* servoit à déposer l'encens & les autres parfums. La forme n'en étoit point déterminée, mais il paroît qu'ils étoient toujours portés sur des pieds. On en connoît de bronze, ce qui n'excluoit pas des métaux plus précieux. Il paroît d'ailleurs que souvent le travail l'emportoit sur la matière. Ces coffrets étoient portés par les Officiers subalternes, les Néocores, les Camilles, & peut-être, dans la Grece, par les Vierges.

C'étoient elles qui, dans les fêtes de Cérès, portoient toujours la corbeille dans laquelle étoient renfermés les mystères. Cette corbeille étoit couverte, puisque ce qu'elle contenoit devoit être caché aux yeux des assistans. La Canéfore la portoit sur la tête.

Le *Thymiaterion* des Grecs, le *Thuribulum* des Latins faisoit à peu-près l'office de nos encensoirs, & servoit de même à brûler de l'encens. Celui que la Chausse a publié, mais qu'il ne garantit pas qui ait servi dans les cerémonies religieuses des anciens, est une sorte de boëte ronde, à peu-près semblable, pour la forme, aux bassins de nos bassinoires, mais portant sur quatre pieds; le couvercle est percé de plusieurs trous, pour conserver au feu son activité & pour donner issue à la vapeur de l'encens. Une chaîne attachée aux deux côtés de cette boëte par des anneaux ne pouvoit servir à balancer l'encensoir comme

Digitized by Google

on le fait aujourd'hui : & l'on peut croire que le *Thuribulum* n'étoit qu'une cassolette.

On prenoit l'encens avec des petites cuillers à peu-près semblables à nos cuillers à café : mais le cuilleron en étoit plus large, & le manche se terminoit en pointe, ou par une boule, ou quelquefois par une tête. Quelques unes de ces cuillers étoient en forme de pèle comme nos cuillers à sel.

Le *Præfericulum*, que des ministres inférieurs portoient dans les cérémonies, étoit une sorte d'aiguière, avec une anse opposée au côté du goulet. D'ailleurs cette aiguière, plus ou moins riche, avoit différentes formes & étoit différemment ornée. Un bas-relief prouve qu'on s'en servoit, au moins quelquefois, pour verser le vin dans la patère.

On appelloit disque, (*discus*) un plat dans lequel on mettoit les chairs de la victime dépecée.

Les aspersions d'eau lustrale étoient en usage chez les anciens comme celles d'eau benite parmi nous. Pour donner à l'eau lustrale une sorte de consecration, on y trempoit un tison du foyer qui avoit servi à brûler la victime. On se servoit pour asperger les assistans, d'une sorte de goupillon fait de crins de chevaux, lié à un manche. On n'est pas sûr de connoître la forme du vase qui contenoit l'eau lustrale. On a cru que certains vases antiques en forme de têtes d'hommes ou de femmes étoient destinés à cet usage : mais leur ouverture étroite ne paroît pas s'accorder avec cette opinion. D'ailleurs ces vases sont surmontés d'une anse mobile, comme les bénitiers portatifs dont on se sert dans nos processions & aux enterremens. Il y avoit aussi, à l'entrée des temples, des vases pleins d'eau lustrale, dont le peuple s'aspergeoit lui-même, comme les fidèles prennent de l'eau bénite en entrant dans nos églises. Ils s'élevoient à hauteur d'appui, & se terminoient par un bassin dans lequel l'eau étoit contenue.

Les pateres étoient de différentes formes, de différentes capacités, & servoient à différens usages. C'étoit avec une patère qu'on faisoit des libations sur la tête des victimes qu'on se préparoit à immoler, c'étoit dans des patères qu'on en recevoit le sang. Toutes étoient rondes, ou du moins arrondies, & plus ou moins creuses. Quelques unes avoient un manche. On en connoît qui ont la forme de coquilles. Si l'on n'en trouve que de bronze ou de terre cuite, on peut croire que celles qui étoient d'une matière plus précieuse ont changé de forme dans les mains de gens qui aimoient mieux l'or ou l'argent que l'antiquité.

Les cages où les Romains renfermoient les poulets sacrés étoient quarrées & portoient sur quatre pieds : la partie antérieure s'ouvroit par deux portes garnies d'un treillage.

Le *lituus* ou bâton des augures se recourboit comme les crosses de nos évêques. C'étoit originairement le bâton des pâtres : il est probable qu'on lui a donné cette forme parce que Faustulus, qui prédit les destins de la ville de Rome, étoit en même temps augure & berger.

Le maillet dont on assommoit les victimes étoit un lourd morceau de métal de forme ovale ; il s'adaptoit par son plus petit diamètre au manche qui servoit à le manier. On égorgeoit aussi les animaux avec des couteaux, renfermés dans un étui fait dans la forme d'un U. Il paroît que plus souvent, on frappoit les victimes avec une hache. Mais on se servoit du côté opposé au tranchant, & il étoit assez massif pour tenir lieu de maillet. Quelquefois on les perçoit avec des poignards. Toutes ces armes doivent être d'airain quand il s'agit des siècles fort reculés, & surtout des temps héroïques, parce qu'on n'avoit pas encore l'usage du fer.

Les candélabres ou chandeliers ne pouvoient différer essentiellement de la forme des nôtres ; on en voit qui sont très-ornés : au lieu de se terminer comme chez nous par une bobeche qui reçoit une bougie, ou par une pointe qui entre dans la base d'un cierge, ils se terminoient par un vase en forme d'urne que l'on rempliſſoit d'huile, ou de suif, & au haut duquel on adaptoit des mêches : c'étoient plutôt des lampes, ou lampions, que de véritables chandéliers.

Il faut connoître quelles victimes étoient offertes le plus ordinairement aux différentes divinités, quoique les anciens nous offrent bien des variétés dans ces usages.

On offroit à Cybele, mère des Dieux, une truie pleine ; on lui faisoit aussi des offrandes de pommes de pin qu'on portoit en procession. On immola aussi sur ses autels des taureaux & des beliers. Cette Déesse étoit la même que *Tellus*, la *Terre*.

Il étoit contraire aux loix sacrées, dans les temps anciens, d'immoler des taureaux à Jupiter ; cependant on lui en sacrifia dans la suite ; ou lui offroit aussi des béliers.

Junon étoit honorée par des sacrifices de vaches, de génisses, d'agneaux femelles.

Le taureau étoit consacré à Neptune ; c'étoit la victime qui lui étoit la plus agréable. On lui sacrifia aussi des agneaux.

On offroit à Pluton des taureaux noirs, parés de bandelettes noires. En général, on choisissoit des victimes noires pour les Dieux infernaux. C'étoit des vaches noires qu'on immoloit à Proserpine.

Digitized by Google

Dans les ſacrifices magiques, on immoloit des chiens à Hécate.

Le porc étoit ſacrifié en l'honneur de Cérès.

Le principale victime offerte à Apollon étoit un jeune taureau, dont les cornes étoient dorées. On lui ſacrifioit cependant auſſi des chèvres, des boucs & des brebis.

Les taureaux, les chevaux étoient des victimes agréables au Dieu Mars.

Minerve recevoit des ſacrifices de taureaux & d'agneaux : mais on ne lui offroit pas de chèvres.

La chaſſereſſe Diane étoit honorée par des ſacrifices de cerfs & de vaches.

A Bacchus, on ſacrifioit des boucs, des brebis, & même des porcs, parce que ces derniers animaux gâtent les vignes.

Le porc étoit auſſi offert à Hercule : & le bouc, au Dieu Pan.

Vénus recevoit des ſacrifices de toutes ſortes d'animaux, excepté des porcs.

Les riches ſacrifioient aux Dieux Lares un jeune taureau, & les gens peu aiſés un agneau femelle.

Le coq étoit conſacré aux ſacrifices d'Eſculape.

On voit par un bas-relief publié dans l'*Admiranda*, que le taureau conduit au ſacrifice a ſur la tête une ſorte de diadême. Dans la colonne trajane, les taureaux ont ſur le dos une pièces d'étoffe longue & étroite, à peu-près comme nos étoles. En général les victimes étoient parées de fleurs, de feſton, de bandelettes.

Quoique nous n'ayons parlé que de quadrupedes entre les victimes, on offroit auſſi en ſacrifice toutes ſortes d'oiſeaux. On voit dans l'*Admiranda* un ſacrifice de fruits qu'une prêtreſſe ou un galle offre à Cybele. Une femme joue de la flute double, une autre frappe le tympanon, inſtrument conſacré à cette Déeſſe.

Les plus ſomptueux ſacrifices que l'on offrit au Dieu Mars ſe nommoient *Suovetaurilia* : parce qu'on immoloit à la fois un porc, un bélier & un taureau. C'eſt probablement à tort qu'on les a confondus avec les *Solitaurilia*, dont parlent Caton & Feſtus, & qui, ſuivant le dernier, conſiſtoient dans le ſacrifice d'un ſeul taureau. Les *Suovetaurilia* étoient deſtinés à la luſtration ou purification des champs, des villes, des armées, des camps militaires. On faiſoit faire proceſſionnellement aux victimes le tour de ce qu'on vouloit purifier. Le porc marchoit le premier, le bélier ſuivoit, & lui-même précédoit le taureau. Chaque victime étoit conduite par un victimaire.

On voit ſur la colonne trajane deux repréſentations de *Suovetaurilia*. Dans l'une le verrat & le taureau ont ſur le dos une eſpèce d'étole terminée par des franges. Dans l'autre le taureau ſeul a cette étole, & le verrat a ſur le dos une guirlande de feuilles, mais dans toutes deux le bélier n'a ni étole ni guirlande. Le ſacrificateur, qui eſt l'empereur Trajan lui-même, eſt vêtu de la toge & a la tête voilée, tandis que, dans d'autres ſacrifices, il a la tête découverte, & n'eſt vêtu que d'une tunique, recouverte d'une chlamyde.

On voit ſur l'un des bas-reliefs de Conſtantin, le même empereur offrir à Mars un ſacrifice non-ſanglant. Il a la tête voilée, mais au lieu de toge, il n'a par deſſus ſa tunique qu'une chlamyde : d'un main il tient une pique, & de l'autre une patere de laquelle il verſe du vin ſur un autel enflammé. Trois guerriers l'accompagnent, tous en tunique & en chlamydo, & tous armés d'une pique. L'un d'eux touche l'autel. (*Extrait de l'antiquité expliquée de Bernard de Montfaucon.*)

Fêtes des Grecs.

Il peut être utile aux artiſtes de connoître les principales fêtes des Grecs, celles qui peuvent fournir des ſujets à leur art. Nous les diſpoſerons par ordre alphabetique.

ADONIA, ou *fêtes d'Adonis*. Elles étoient lugubres & rappelloient la douleur que Vénus avoit éprouvée lorſque ce paſteur qu'elle aimoit fut tué par un ſanglier. Les femmes, à l'imitation de la Déeſſe, pleuroient & pouſſoient des gémiſſemens. Elles portoient des figures avec les mêmes cérémonies qui étoient employées dans les funérailles des morts, & chantoient des airs qui répondoient à la triſteſſe dont elles feignoient d'être affectées. Ces chants étoient accompagnés de petites flutes qui rendoient un ſon plaintif. Les femmes de Biblos ſe frappoient le viſage & la poitrine & ſe faiſoient raſer les cheveux. On honoroit Adonis par des offrandes de tous les fruits de la terre. Après l'avoir pleuré pendant un jour, on ſe réjouiſſoit le lendemain de ſa réſurrection. Cette fête ſe célébroit dans le temps des ſemailles.

AMPHIDROMIA. Ce n'étoient point des fêtes publiques, mais des réjouiſſances privées que les citoyens célébroient dans leurs maiſons, ou plutôt c'étoient des cérémonies d'uſage qui ſe faiſoient dix jours après la naiſſance d'un enfant. On le portoit en courant autour du foyer, on lui donnoit le nom qu'il devoit conſerver toute ſa vie, on recevoit de ſes amis des félicitations & des préſens, & la fête ſe terminoit par un ſacrifice aux Dieux & par un repas. On le célébroit pendant la nuit.

Digitized by Google

APATURIA *les Apaturies* se célébroient à Athènes pendant trois jours. On a prétendu que leur nom venoit d'un mot qui signifioit tromperie, & rappelloit la maniere dont Melanthus, roi d'Athènes, trompa Xanthus roi de Béotie : mais doit-on croire qu'un peuple ait institué une fête pour perpétuer le souvenir honteux de la fourberie d'un ses rois ; surtout lorsque les détails de cette fête n'y ont aucun rapport. Il est bien plus probable que le mot *apaturie* signifioit l'assemblée des pères. Cette fête duroit pendant trois jours. Le premier jour, les membres d'une même tribu se rassembloient sur le soir, & célébroient leur réunion par un festin : ce jour se nommoit *Dorpia* du mot grec qui signifie souper. Le second se nommoit *anarrhysis*, & ce nom marquoit assez qu'il étoit consacré à des sacrifices; ces sacrifices s'adressoient à *Jupiter Fratrius*, c'est-à-dire protecteur de l'union des tribus, & à Minerve. Le troisième nommé *couretôtis* étoit celui où les pères faisoient inscrire dans les tribus ceux de leurs enfans qui entroient en âge de puberté. La consécration de ces enfans dans l'ordre des citoyens se faisoit en leur coupant les cheveux qu'ils avoient laissé croître jusqu'à cet instant. On consacroit ces dépouilles à quelque divinité, le plus souvent à Apollon. Les pères, en cette solemnité, se plaisoient à faire briller l'éducation de leurs enfans; & leur faisoient chanter & expliquer les plus beaux vers de différents poëtes.

ASCOLIA, fête Athénienne en l'honneur de Bacchus. Cette fête, ou plutôt ce jeu se célébroit à la ville, sur le théâtre, & à la campagne dans la prairie. On enfloit une outre faite de peau de bouc, animal qu'on sacrifioit à Bacchus ; on frottoit cette outre d'huile ou de graisse pour la rendre plus glissante; les jeunes gens sautoient dessus d'un seul pied, & leur chûtes fréquentes faisoient rire les spectateurs.

BRAURONIA ; fête ainsi nommée d'un bourg de l'Attique nommé Brauron, dans lequel Iphigénie, ayant pris la fuite de la Tauride, déposa la statue en bois de Diane à laquelle elle avoit été si longtemps contrainte d'immoler les étrangers. Les Rhapsodes, vêtus d'une longue robe, ayant en tête une couronne d'or & une verge à la main, chantoient à cette fête l'Iliade d'Homère. On y sacrifioit une chèvre à Diane. Mais ce qui rendoit cette solemnité plus piquante, c'étoit que les jeunes filles, âgées de cinq ans au moins & de dix au plus, y étoient initiées au culte de Diane. Il falloit avoir été admise à cette initiation avant de contracter les nœuds du mariage. On raconte qu'une ourse apprivoisée avoit vécu longtemps paisible dans cette tribu, mais qu'elle déchira enfin une jeune fille qui l'avoit irritée, & fut tuée par les frères de celle à qui elle avoit donné la mort. Les Athéniens furent alors attaqués de la peste, & apprirent de l'oracle qu'ils ne verroient la fin de leurs maux qu'après avoir consacré quelques unes de leurs filles à Diane. On appelloit ces jeunes filles des ourses ; elles étoient vêtues d'un manteau flottant de couleur jaune.

CANEPHORIA, fête en l'honneur de Diane, pendant laquelle les filles qui se préparoient à se marier offroient à Diane, dans des corbeilles, les plus beaux ouvrages de leurs mains. Cette offrande avoit deux motifs ; l'un d'appaiser Diane, déesse protectrice de la virginité : l'autre de se la rendre favorable, parce qu'elle procuroit aux femmes de doux accouchemens, & que c'étoit elle qui les frappoit de morts subites. Je n'oserai décider si c'étoit à cette fête que l'on portoit une quenouille sur un char en l'honneur de Diane.

DAPHNEFORIA, fête célébrée tous les neuf ans en Béotie, en l'honneur d'Apollon & dont voici la principale cérémonie. Un jeune homme, ayant encore père & mère, remplissoit les fonctions de prêtre. Un autre jeune homme le suivoit & portoit une branche d'olivier. Au haut de cette branche étoit une boule d'airain d'où pendoient d'autres boules plus petites, & au milieu de la branche étoit une autre boule d'une moindre circonférence que celle d'en haut, à laquelle étoient attachées des bandelettes couleur de pourpre. La branche étoit ornée de toutes sortes de fleurs, & entourée par le bas d'un morceau d'étoffe jaune. La sphère supérieure désignoit le soleil, celle de dessous la lune, les petites sphères représentoient les planetes & les étoiles fixes, les bandelettes au nombre de trois cent foixante & cinq, les jours de l'année ; la pièce d'étoffe jaune désignoit la lumière dorée du soleil. Le jeune homme qui portoit la branche avoit les cheveux épars, la tête ceinte d'une couronne d'or, & étoit vêtu d'une robe brillante qui lui flottoit sur les talons. Une sorte de procession suivoit ; elle étoit formée par de jeunes vierges qui portoient des branches d'olivier.

DELIA, fêtes de Délos instituées par Théfée en l'honneur d'Apollon : elles attiroient de de toute la Grece un concours extraordinaire. Théfée revenant de Crete, où il avoit délivré les jeunes gens donnés en tribut pour être dévorés par le Minotaure, s'arrêta à Délos, & y consacra une statue de Vénus, que l'e-

Digitized by Google

racle de Delphes lui avoit ordonné d'emporter avec lui comme protectrice de son entreprise. Lui-même, à la tête de la jeunesse qui l'accompagnoit, conduisit la danse religieuse qui faisoit partie de cette institution sacrée. Les Grecs continuerent de célebrer l'anniversaire de cette fête, & ils s'y croyoient obligés par un vœu de Thésée. Les députés qu'ils envoyoient à Délos pour remplir ce vœu, se nommoient Déliastes. Ils montoient le même navire qui avoit porté Thésée, & qui fut conservé pendant quatre siècles, jusqu'au temps de Démétrius de Phalère. L'autel d'Apollon Délien étoit compté entre les sept merveilles du monde; il étoit construit de cornes de chèvres si bien entrelassées ensemble, que sans aucun lien, sans aucun ciment, il étoit de la plus grande solidité. On prétendoit que c'étoit Apollon lui-même qui l'avoit construit, à l'âge de quatre ans, des cornes des chèvres que sa sœur Diane avoit tuées à la chasse. Le poëte Callimaque ajoute que le Dieu avoit aussi employé des cornes pour les fondemens & les murailles du temple.

Pendant la fête, les assistans en formant des danses autour de l'autel, se frappoient avec des fouets, & mordoient une branche d'olivier en se tenant les mains derrière le dos. Ils se partageoient en trois chœurs, l'un d'hommes faits, l'autre de femmes & le dernier de jeunes gens; tous, dans leur danse, imitoient les détours sinueux du labyrinthe. Les musiciens se rendoient à cette solemnité pour y faire affaut de leur art, & les Athéniens ajoutérent dans la suite aux autres jeux des courses de chars.

Dionysia, fêtes de Bacchus, qu'on appelloit aussi bacchanales. Elles se célébroient dans un bourg nommé *Limnæ* Le pontife de ce culte portoit le titre de roi; c'étoit lui qui faisoit les sacrifices: sa femme, avec le titre de reine, avoit soin des mystères, qu'il étoit interdit aux hommes de voir, dont ils ne pouvoient même entendre parler. Quatorze femmes, choisies par le roi, faisoient les fonctions de prêtresses. Malgré la mauvaise réputation de ce culte, le roi ne pouvoit épouser qu'une vierge, & il auroit été dépouillé de sa dignité, si la chasteté de sa femme fût devenue suspecte. Lui-même étoit élu par le peuple entre les citoyens de la meilleure réputation. On célébroit les grandes bacchanales au commencement du printemps.

Les petites bacchanales se célébroient à la campagne, dans l'hiver, pendant le mois de Janvier. Les Lénéiennes, ou fêtes du pressoir se célébroient en automne.

On sait que dans les grandes bacchanales on portoit des thyrses, c'est-à-dire des lances enveloppées de lierre, dont l'armée du dieu avoit fait usage dans l'Inde pour tromper les habitans. Les cymbales, les flutes, les clochettes, les tympanons semblables à nos tambours de basque, étoient des instrumens d'usage dans ces solemnités. Elles se célébroient pendant la nuit; les bacchants & les bacchantes, tenant des flambeaux allumés, couroient dans la ville comme des gens furieux d'ivresse. Les mystères étoient renfermés dans des corbeilles. Plusieurs bacchants, pour imiter Bacchus lui-même dans son expédition de l'Inde, se couvroient de peaux de tygres & se ceignoient la tête de bandelettes. Ces fêtes se nommoient Orgies par excellence, quoique ce nom appartînt en général à toutes les solemnités religieuses. Les initiés, le corps entouré de serpens, mordoient les entrailles des victimes pour imiter l'action de gens furieux. Ces fêtes se célébroient dans les temps anciens avec simplicité: la gaieté, quelques amphores de vin, des branches de lierre, un bouc qu'on promenoit en cérémonie, quelques figures que l'on portoit dans des corbeilles, en faisoient les frais. Mais dans la suite on y porta des vases d'or & d'argent, on s'y montra vêtu des plus riches habits, masqué & traîné sur des chars magnifiques: ce qui n'empêchoit pas qu'on ne vît toujours des hommes déguisés en satyres ou en silenes, & montés sur des ânes, traînant des boucs qu'ils destinoient au sacrifice. Tous se permettoient les mouvemens les plus lascifs, jettoient la tête en arrière, & rempliſſoient l'air de leurs cris: à la suite de cette procession tumultueuse venoient les provisions. On voyoit d'abord des vases remplis d'eau. De jeunes filles, des familles les plus distinguées, portoient, dans des corbeilles, les prémices des fruits. Mais d'autres corbeilles renfermoient les choses sacrées & secrettes, dont la vue n'étoit permise qu'aux initiés. Après les jeunes vierges porteuses de corbeilles, venoit un spectacle offensant pour la pudeur: c'étoient les phallus, imitations des parties viriles, que des hommes portoient avec solemnité suspendus à de longues perches; un chœur de chantres les suivoit. On voyoit ensuite les Ityphalles, ayant des masques qui représentoient l'ivresse, des couronnes sur la tête, des robes de femmes.

Eleusinia, fêtes ou mistères d'Eleusis, bourg de l'Attique, dans lequel on prétendoit que Cérès avoit enfin trouvé sa fille, & avoit institué elle-même les mystères & les initiations. Les Athéniens y firent construire un temple magnifique. Les secrets de ces fêtes, cachés avec soin par les initiés, sont devenus impénétrables. On en connoît seulement quelques cérémonies extérieures. L'hierophante,

Digitized by Google

pontife de cette solemnité, & celui qui communiquoit aux initiés les mystères, représentoit le créateur de tout ce qui existe ; le porte-flambeau, le soleil ; le ministre de l'autel, la lune, & le héraut, Mercure. Chacun d'eux portoit l'image de ces divinités dans la marche qui se faisoit d'Athènes à Eleusis. Cette marche étoit interrompue par des repos, pendant lesquels on chantoit des hymnes, on faisoit des sacrifices. Le principal repos étoit sur le pont du Céphise. Les femmes, montées sur des chars, disoient des injures aux passans, comme on se plaît encore à en dire & à en recevoir dans les voitures d'eau.

Ephesia, fête célébrée à Ephese en l'honneur de Diane : elle étoit annuelle. Les jeunes garçons & les jeunes filles, dans leur plus grande parure, alloient en procession de la ville au temple de la déesse. C'étoit un jeune homme qui rempliſſoit les premières fonctions du sacerdoce. On portoit des flambeaux, des parfums dans des cassolettes, les mystères renfermés dans des corbeilles ; d'autres corbeilles qui contenoient les offrandes ; on voyoit des chevaux, des chiens, des équipages de chasse. Une foule d'Ephésiens & d'étrangers accouroient à cette solemnité. C'étoit sur-tout à cette fête que l'on choisissoit des époux aux jeunes filles, des épouses aux jeunes hommes. La statue de la déesse étoit vêtue d'une robe retroussée à la manière des chasseresses, & avoit un grand nombre de mamelles.

Gamelia, cérémonie dont s'acquittoient les futures épouses avant la célébration du mariage. Elles faisoient un sacrifice auquel assistoient les personnes qui étoient de la même tribu. Ce sacrifice s'adressoit à Junon, à Vénus & aux Graces.

Hecatesia, fête en l'honneur d'Hécate. Les Athéniens avoient coutume d'ériger devant leurs portes, à cette déesse, des statues à trois têtes, & tous les mois, le jour de la nouvelle lune, les riches lui faisoient servir dans les carrefours un repas que les pauvres mangeoient, & l'on disoit qu'il avoit été mangé par la déesse. On lui sacrifioit des chiens.

Lampadophories, cérémonie en l'honneur de Minerve, de Prométhée & de Vulcain qui avoient en commun un temple hors d'Athènes, dans l'endroit nommé académie. A l'entrée de ce temple, on voyoit sur une même base les figures de Prométhée & de Vulcain : le premier plus âgé & portant un sceptre ou bâton. Cette fête étoit fort gaie ; un prix étoit proposé à ceux qui arriveroient à certain but en courant, sans éteindre leurs lampes. Plusieurs rallentissoient leur course pour les conserver allumées : mais les assistans, pour les hâter, les frappoient en riant sur le ventre, sur les flancs, sur les fesses. Ceux dont la lampe s'éteignoit, étoient obligés de se retirer du concours.

Oschophoria, fête instituée par Thésée en l'honneur de Bacchus, & en mémoire de ce qu'après avoir délivré ses citoyens du tribut de jeunes garçons & de jeunes filles qu'ils s'étoient obligés de livrer aux Crétois, il rentra dans sa patrie au temps de la vendange. On choisissoit deux jeunes gens des familles les plus distinguées par la naissance & par la fortune : vêtus de robes de femmes, ils portoient des branches chargées de grappes de raisins, & ouvroient la fête. C'étoit une commémoration de la ruse employée par Thésée qui, pour tromper les Crétois, habilla en filles de jeunes hommes courageux. Ils étoient suivis d'un chœur de jeunes gens qui chantoient des vers relatifs à la solemnité ; tous devoient être de bonnes familles & avoir encore père & mere. La procession partoit du temple de Bacchus pour se rendre à celui de Minerve surnommée Sciras. On choisissoit ensuite dans chaque tribu des jeunes gens qui se disputoient le prix de la course. Le vainqueur recevoit un vase dans lequel il y avoit du vin, du miel, du fromage, de la farine & un peu d'huile. La fête se terminoit par un repas. Les mères étoient apportés par des femmes pour rappeller le souvenir des mères qui, obligées d'envoyer à Crète leurs enfans en tribut, leur donnoient, en les quittant, quelques provisions pour le voyage.

Panathénées, fêtes en l'honneur de Pallas. Les grandes Panathénées se célébroient tous les cinq ans, & les petites tous les trois ans. Chaque ville, chaque bourgade de l'Attique étoit obligée de fournir des bœufs pour cette fête qui se terminoit par un abondant repas. Les jeunes filles brodoient une pièce d'étoffe qui étoit offerte à la déesse & qui représentoit la victoire qu'elle remporta sur les géans, lorsqu'ils se soulevèrent contre Jupiter. Les noms des citoyens qui s'étoient distingués par des services rendus à la patrie étoient brodés sur cette étoffe, & ils regardoient cet honneur comme une récompense de leurs vertus. C'étoient des vieillards choisis & remarquables par leur beauté qui jouoient le grand rolle à cette solemnité ; ils portoient des branches d'olivier. Tous les habitans de l'Attique qui cultivoient des oliviers, étoient obligés, en ce jour de fête, d'en présenter des fruits à la déesse. Cette solemnité avoit un double objet ; de célébrer Pallas comme inventrice de l'o-

Digitized by Google

livier, & de rappeller le ſouvenir de l'union de différentes bourgades de l'Attique en une ſeule cité.

THALYSIA, fêtes en l'honneur de Cérès, dans leſquelles on lui offroit les prémices des moiſſons.

THESMOPHORIES, Ces fêtes ſe célébroient pendant trois jours en l'honneur de Cérès, qui, en appellant les hommes à la culture de la terre & à l'état ſocial, leur avoit donné des loix. Les Theſmophories étoient célébrées par les femmes, & le plus profond myſtère étoit obſervé ſur ce qui s'y paſſoit. L'homme téméraire qui ſe ſeroit introduit parmi elles, auroit été puni de mort. On ne peut donc rien dire ſur ces fêtes. On ſait ſeulement que des femmes choiſies entre les plus reſpectables par leur réputation de vertu, ſe rendoient à Eléuſis portant ſur leurs têtes les livres des loix & les choſes ſacrées qu'un voile cachoit aux yeux des profanes. (L)

ROIDE, (adj) Les formes *roides* ſont contraires à la nature qui, dans les objets animés, a plus ou moins prodigué la ſoupleſſe, & dans les choſes inanimées, la variété : l'art doit s'efforcer de ne ſe pas laiſſer vaincre par la nature. Toutes les fois que, dans les formes de l'homme ou des animaux, elle ſemble près d'affecter la ligne droite qui auroit de la roideur, elle l'abandonne auſſitôt pour tracer une ligne ondoyante. Dans les campagnes cultivées, on peut rencontrer des formes roides; on n'en trouve point dans la campagne ſauvage & abandonnée à elle-même. Le terrein eſt différemment ſillonné par le paſſage ou le ſejour des eaux, par l'impétuoſité des vents ou des tempêtes. Si dans une vieille forêt, quelques arbres élèvent directement leurs tiges vers le ciel, la roideur de ces tiges eſt interrompue par des plantes paraſites, & d'autres arbres diverſement tortueux contrarient par leurs formes bizarres ces formes trop régulières : les rochers, briſés par les efforts des ſiècles, offrent l'image d'antiques ruines. Tout s'écarte de la roideur & d'une froide régularité.

L'homme qui s'abandonne à lui-même n'a jamais de roideur dans ſes attitudes : s'il en affecte quelquefois, c'eſt par effort; c'eſt qu'il penſe que ce maintien annonce une meilleure éducation que celui qu'il prendroit naturellement. Si cette roideur, longtemps étudiée, lui eſt devenue familière, c'eſt qu'en lui l'habitude a vaincu la nature.

L'objet de l'art eſt la nature libre & non la nature contrariée : l'artiſte doit l'étudier & l'imiter dans toute la variété de ſes formes & dans toute la ſoupleſſe de ſes mouvemens. Dès qu'elle prend de la roideur à ſes yeux, il doit croire que ce n'eſt plus elle; & dès qu'il en remarque dans ſon propre ouvrage, il doit être perſuadé qu'il n'a fait qu'une fauſſe imitation. (L)

ROMANESQUE, ROMANTIQUE (adj) Ces deux mots ne ſont pas ſynonymes. Le *romaneſque* eſt ce qui appartient au roman, le *romantique* eſt ce qui lui convient ou qui a l'air de lui appartenir. Le ſujet d'un tableau peut être tiré d'un roman, & par conſequent être *romaneſque*, ſans être traité d'une manière qui ait rien de *romantique*. D'agréables bizarreries dans les ajuſtemens, des parures fantaſques, d'ingénieuſes ſingularités dans le ſite, dans la diſpoſition de la ſcène, ont quelque choſe de *romantique*. Le ſpectateur ſent que ces fantaiſies n'appartiennent ni à l'hiſtoire, ni à la vie commune, & il les attribue au roman. Le Bénédette, Santerre, Grimoux & ſurtout Watteau ont des ſingularités piquantes qui rendent leurs tableaux *romantiques*. Pluſieurs peintres, tels que Rembrant, Salvator Roſe, le Feti &c. ont porté, dans le genre de l'hiſtoire, le ſtyle *romantique*. C'eſt un grand défaut, que les agrémens qui l'accompagnent ont fait quelquefois pardonner; car on pardonne tout à ce qui plaît.

Le mot *romantique* appartient à la langue Angloiſe : pluſieurs écrivains françois en ont fait uſage, & comme il n'a point d'équivalent dans notre langue, il mérite d'y être adopté. (L)

ROMPRE, (verbe actif) *Rompre les couleurs* ne doit s'entendre que de l'action de varier des couleurs ſur le tableau. Ainſi les *couleurs rompues* pourroient auſſi s'appeller *teintes rompues*, parce que c'eſt un changement de teintes ſur un même objet.

Pour bien ſentir la force de cette manière de parler qui n'a lieu que dans la partie qu'on appelle *coloris*, il faut être inſtruit de quelques principes élémentaires bien ſimples.

Les couleurs naturelles ſont celles dont le peintre charge ſa palette; elles ſont dans l'état où on les achete dans les boutiques, & la main de l'artiſte ne les a pas encore mélangées. Or, les cas où ces couleurs doivent être employées en nature ſont très-rares : pourquoi? C'eſt qu'il eſt très-rare que les couleurs *locales* de la nature à imiter par l'artiſte, ſoient préciſément les mêmes que celles dont ſa palette eſt chargée, & il eſt encore plus rare que la couleur réelle ou *locale* de l'objet ne ſoit pas altérée, modifiée ou relevée, ſoit par le *plan* qu'occupe cet objet, ſoit par l'effet de la lumière & de ſes déclinaiſons. Ainſi, il eſt néceſſaire que les couleurs dont le peintre

Digitized by Google

uſe pour ſon art ſoient *rompues* ſur ſon tableau.

On n'admet guères le précepte de la *rupture* des teintes que dans le même objet, comme nous l'avons dit. Ainſi que l'artiſte ait à peindre un mur, on exige qu'il ne ſoit pas de la même teinte & qu'il imite la variété des couleurs que la nature offre, & on lui dit : il faut uſer *de couleurs rompues*, il faut *rompre vos couleurs*.

Uſons d'un exemple dans un cas un peu plus recherché. Le peintre veut donner pour fond un rideau rouge au portrait d'un homme vêtu de noir; ce rideau doit être de *couleurs rompues*, 1°. parce que la diſtance du rideau au devant du tableau lui fait perdre de la puiſſance de ſa couleur propre, 2°. parce que le pavé, les meubles, la figure du portrait elle-même peuvent répandre des teintes étrangères ſur ce rideau qui changent la nature de ſa couleur. 3°. Enfin ce rideau forme des plis qui produiſent différens plans, & offrent des ſurfaces diverſes ſoit à la lumière, ſoit à l'ombre. Les maſſes ombrées de leur côté prennent des teintes des objets voiſins qui réfléchiſſent des rayons lumineux. Par toutes ces raiſons, la couleur *locale* du rideau rouge doit être *rompue*, celles de ſes différentes maſſes doivent l'être auſſi, & il ne reſte aucune de ſes parties qui conſerve la nature de ſa couleur réelle.

Le tableau que nous avons eu en vue, en propoſant cet exemple pour la *rupture* des teintes, eſt celui de Rubens où il a repréſenté François de Médicis grand duc de Toſcane, dans la galerie du Luxembourg; ouverte autrefois à l'inſtruction & à la curioſité publique. (*Article de M. Robin.*)

RUPTURE, (ſubſt fem.) La *rupture* des couleurs eſt le mélange que l'artiſte fait de différentes couleurs, qui ſe rompent entr'elles par ce mélange, & ceſſent d'avoir le ton qu'elles offroient quand le peintre les a miſes ſur ſa palette.

SACRIFICE

SACRIFICE, (subſt. maſc.) On appelle *ſacrifice* dans les ouvrages de l'art certaines beautés particulieres que l'artiſte ſacrifie à la beauté, à la perfection du tout-enſemble. Ce n'eſt pas quelquefois un des plus foibles moyens de terminer & de perfectionner un ouvrage, que d'y ſacrifier des parties auxquelles on avoit d'abord donné beaucoup de ſoin. *Sacrifier* n'eſt pas toujours effacer, ſupprimer ce qu'on avoit fait; c'eſt l'envelopper dans la demi-teinte ou dans l'ombre, c'eſt le cacher en quelque ſorte, en le laiſſant cependant ſubſiſter; c'eſt empêcher qu'il n'attire les regards du ſpectateur aux dépens de ce qui doit les fixer.

Il y a donc des *ſacrifices* de compoſition & des *ſacrifices* d'effet. Les *ſacrifices* de compoſition conſiſtent à ſupprimer des figures ou des objets acceſſoires qui nuiroient à l'impreſſion que doivent faire les objets capitaux; les ſacrifices d'effet conſiſtent à éteindre l'éclat des objets qui doivent céder à l'autres & ne pas arrêter & diſtraire la vue.

» Les beaux effets de lumière, dit Félibien, » & ces éclats de jour que, dans un tableau, » on voit frapper le ſommet d'une montagne » qui ſemble véritablement éclairée du ſoleil, » ne ſeroient ni ſi vrais ni ſi agreables, ſi le » peintre n'eût pas ſu ménager les couleurs » les plus claires, & s'il les eût répandues » également dans tout ſon ouvrage. Ce ſont ces » épargnes intelligentes qui font, en peinture, ce qu'on nomme le précieux. Il ne » doit y avoir guère de ces richeſſes. Comme » bien ſouvent ce n'eſt pas une petite perfection à un orateur de ſavoir ſupprimer beaucoup de choſes, ce n'eſt pas non plus un » témoignage de peu d'habileté, à un peintre, » de retrancher pluſieurs parties qui ſeroient » belles en elles mêmes, mais dont la beauté » feroit tort au principal objet. C'eſt ainſi qu'il » affecte d'éreindre les couleurs vives dans une » draperie, & toute ſorte de broderies dans » un vêtement, de peur que ces petits avantages » ne nuiſent à ceux d'une belle carnation. » C'eſt ainſi qu'il ne veut pas donner de gaieté » à un payſage, afin que la vue ne s'y arrête » pas, mais qu'elle ſe porte aux figures qui ſont » faites pour être le principal objet du tableau. » Car il eſt vrai qu'il y a des ouvrages qui, » pour être trop riches, ſont moins beaux, » comme il arriva à la ſtatue que Néron fit » dorer; elle ne put augmenter de prix ſans » perdre beaucoup de ſa grace. Ce peintre penſoit avoir bien reuſſi qui, montrant à Apelles » un tableau où il avoit peint Hélene richement vêtue, lui en demandoit ſon avis, ou » plutôt ſon approbation. Mais Apelles lui répondit avec ſa ſincérité ordinaire, qu'il » avoit fait une figure fort riche, mais non » pas belle.

» La beauté ne conſiſte point dans les parures & dans les ornemens. Un peintre ne » doit pas s'attacher aux petits ajuſtemens, ſurtout dans les ſujets d'hiſtoire où il prétend » repréſenter quelque choſe de grand & d'héroique. Il y doit faire paroître de la force, » de la grandeur, de la nobleſſe; mais rien » de petit, de délicat, ni de trop recherché. » Il en eſt des ouvrages de peinture comme » de ceux de poeſie; il ne faut pas qu'il paroiſſe que l'artiſte ait pris plus de plaiſir à » ſe ſatisfaire lui-même, & à faire connoître » le jeu de ſon eſprit & la délicateſſe de ſon » pinceau, qu'à conſidérer le mérite de ſon » ſujet.

» Il faut, il eſt vrai, qu'il y ait dans les tableaux quelque choſe d'agréable & de touchant, auſſi bien que de grand & de fort: » mais cet agrément doit toujours naître du » ſujet que l'on traite, & non pas de choſes » étrangéres. On ne prétend pas retrancher les » choſes belles, quand elles ſont propres aux » lieux où on les met; mais on condamne ceux » qui gâtent un ſujet qui de ſoi eſt noble & » grand, parce qu'ils s'arrêtent trop à la recherche des ornemens de certaines parties » inutiles.

» Ces obſervations font connoître la difficulté qu'il y a d'être un grand peintre. » Quoiqu'un homme ſoit né avec les qualités propres à la peinture, il lui reſte » quantité de choſes qu'il doit apprendre, & » que la nature ne donne pas. Jamais on n'a » aſſez de temps pour acquérir les connoiſſances » néceſſaires à la perfection de cet art ».

SAGE, (adj.) La ſignification de ce mot appliqué aux arts a quelque choſe de vague, comme celle de tous les termes moraux dont on ſe ſert figurément pour des objets phyſiques.

Un ouvrage de peinture eſt compoſé de l'image qui en fait la partie matérielle, & de l'intention qui en eſt la partie ſpirituelle.

Digitized by Google

C'eſt à cette ſeconde partie que ſe rapporte l'idée qu'exprime le mot *ſage*. En établiſſant cette diviſion, on conçoit que, dans l'ordre des convenances dont j'ai parlé principalement au mot *goût*, l'intention d'un tableau doit être *ſage*, c'eſt-à-dire convenable; mais on aperçoit auſſi que ſi ce précepte eſt juſte, il eſt, comme je l'ai dit, un peu vague. On doit obſerver encore que, par un effet aſſez ordinaire aux termes qui offrent un mélange d'idées de méchaniſme & de théorie, le ſens du mot dont il s'agit s'eſt détourné de ſa ſignification; car, dans les ateliers, on appelle généralement *ſage* ce qui eſt ſimple & ſans recherches.

On dit: « cette figure eſt *ſage* »; c'eſt-à-dire qu'elle a une diſpoſition ſimple & naturelle. On dit auſſi: « cette compoſition eſt *ſage* »; & l'on veut alors faire entendre que l'ordonnance n'en eſt point compliquée, &, comme l'on dit, *tourmentée*.

Dans les arts, comme parmi les hommes, ſageſſe, ſimplicité, naturelle, ſont des termes qui ont des rapports intimes entr'eux. Bienſéance, convenance, décence & bon goût ſont la baſe des règles données aux arts pour leur perfection, & aux hommes pour leur avantage. (*Article de M.* WATELET.)

SAGESSE, (ſubſt. fem.) Ne pourroit-on pas dire qu'elle eſt dans les arts, comme dans la conduite des hommes, l'obſervation des loix que preſcrit la raiſon? Un deſſin *ſage*, une compoſition *ſage*, une attitude *ſage*, ſont un deſſin dans lequel l'artiſte a eu la *ſageſſe* de ne pas s'écarter de la raiſon & de la nature; une compoſition *ſage* eſt celle dont la raiſon a dirigé l'ordonnance; une attitude *ſage* eſt celle que prend un homme qui jouit de ſa raiſon, & que des paſſions violentes n'écartent pas des mouvemens paiſibles qui s'accordent avec le calme de l'ame. Les artiſtes qui ne conſultent ni ne reſpectent la raiſon traitent la *ſageſſe* de froideur: cependant il n'eſt permis de s'en écarter que lorſqu'on repréſente une ſcène impétueuſe, dont les perſonnages ſont ſuppoſés être enlevés eux mêmes à la *ſageſſe* par l'effervescence de leurs paſſions.

L'effet auſſi une *ſageſſe* qui lui eſt propre. Il eſt deſtiné à aſſurer, à fortifier l'impreſſion du ſujet, & il eſt *ſage* quand il s'accorde avec ſa deſtination.

Lorſque le ſujet exige des mouvemens violens dans la compoſition, cette compoſition ne ſera pas contraire à la raiſon, mais on ne dira pas qu'elle eſt *ſage*, parce que la *ſageſſe* emporte avec elle une idée de tranquillité. L'artiſte a eu raiſon de repréſenter comme il convenoit des perſonnages qui ne jouiſſoient pas du calme de leur raiſon: il a été *ſage* & raiſonnable lui-même; mais ſa compoſition n'eſt pas ſage & ne devoit pas l'être. (*L*)

SALE, (adj.) On dit des couleurs *ſales*, un pinceau *ſale*. La même palette qui fournira à un peintre habile les teintes les plus fraîches, les plus brillantes, ne fournira au peintre qui ne ſaura pas en tirer parti que des teintes *ſales* & brouillées. Si l'on tourmente les couleurs, ſi on les mêle entr'elles ſans intelligence, on ne produira qu'un ouvrage *ſale* dont l'œil des ſpectateurs ſera rebuté.

SALIR (verbe act.) Quoique l'adjectif *ſale* ſe prenne toujours en mauvaiſe part, il n'en eſt pas de même du verbe *ſalir*. Des cenſeurs intelligens conſeillent quelquefois à un peintre de *ſalir* des tons trop brillans. Ce n'eſt qu'en *ſaliſſant* habilement certaines parties d'un ouvrage, qu'on donne à d'autres l'éclat qu'elles doivent avoir.

S C

SCÉNOGRAPHIE, (ſubſt. fem.) C'eſt l'art de peindre des ſcènes, des décorations. Les anciens ont auſſi employé ce mot pour exprimer l'art de mettre les objets en perſpective, parce que cette ſcience a été d'abord conſacrée à la peinture des décorations. Vitruve nous apprend qu'elle exiſtoit dès le temps d'Eſchyle.

SCIENCE, (ſubſt. fem.) Voyez ſur les *ſciences* néceſſaires aux artiſtes, l'article *qualité*. Mais les artiſtes ſont trop occupés de l'exercice de leur art, pour ſe promettre d'acquérir par des lectures toutes les connoiſſances qui pourroient leur être utiles, & qui exigeroient ſeules l'emploi de leur vie entière. Que pour réparer ce qui leur manque, ils ſuivent du moins les conſeils de M. Reynolds.

» Quelques écrivains qui ont traité de la » peinture, dit ce ſavant peintre, ſemblent » avoir porté les choſes trop loin, quand ils » ont prétendu que cet art demande une » *ſcience* ſi univerſelle & ſi profonde, que la » ſeule énumération des connoiſſances qu'il » faut poſſéder ſuffit pour effrayer le jeune ar» tiſte. Vitruve, après avoir parlé du nombre » infini des qualités naturelles & requiſes né» ceſſaires à l'architecte, ajoute gravement » qu'il doit être bien verſé dans la juriſpru» dence, afin de ne pas être trompé dans l'ac» quiſition du terrein ſur lequel il veut bâtir.

» Mais, ſans donner dans ces exagérations, » on peut dire avec vérité & certitude qu'un » peintre doit poſſéder plus de ſcience qu'il » n'en peut trouver ſur ſa palette & dans ſon » modèle, ſoit qu'il étudie la nature ou quelque

Digitized by Google

» production de l'art: car il eſt impoſſible de » devenir un grand artiſte, lorſqu'on eſt abſo- » lument ignorant.

» Quiconque s'occupe à faire des deſcriptions, » ou par écrit ou ſur la toile, doit avoir une » idée paſſable des poëtes dans une langue ou » dans une autre, afin de ſe pénétrer plus ou » moins de l'eſprit poëtique & d'étendre le » cercle de ſes idées qu'il doit s'accoutumer » à analyſer & à comparer. Il faut auſſi qu'il » ne ſoit pas entièrement ignorant dans cette » partie de la philoſophie qui apprend à con- » noître l'homme, & à ſaiſir les paſſions & » les affections de l'ame, ainſi que les divers » caractères & les différentes habitudes qui en » réſultent. De plus il eſt néceſſaire qu'il ait » une légère teinture de l'eſprit de l'homme, » & une connoiſſance approfondie de la ſtruc- » ture de ſon corps.

» Il ne faut donc pas que le peintre ſe livre » à la lecture au point qu'il nuiſe par là à » la pratique de ſon art, & qu'au lieu d'un » artiſte, il devienne un critique: mais ſi l'u- » ſage d'un bon livre lui ſert de récréation » dans ſes heures de loiſir, il parviendra à éten- » dre ſes connoiſſances, & à orner ſon eſprit, » ſans porter préjudice à ſes travaux jour- » naliers.

» Et ce qu'une lecture trop peu ſuivie lui » laiſſera deſirer, il pourra l'apprendre par l'en- » tretien des gens inſtruits & ſenſés, qui eſt » le meilleur moyen & le plus ſûr pour ceux » à qui leurs occupations ne permettent pas » de donner beaucoup de temps aux livres. » Nous ne manquons pas aujourd'hui de » perſonnes verſées dans les ſciences, & qui » ſe font un plaiſir de communiquer leurs idées » aux artiſtes curieux & dociles, lorſque » ceux-ci leur témoignent l'honnêteté & la » déférence qui leur ſont juſtement dûes. Les » jeunes artiſtes peuvent ſe flatter d'être ad- » mis avec le temps, dans ces ſociétés lorſqu'ils » s'en rendent dignes. Là, ſans aucune inſ- » truction formelle ou directe, ils apprendront » inſenſiblement à ſentir & à penſer comme » ceux avec qui ils vivent & converſent, & » à ſe former un ſyſtême raiſonné de goût, » que, par l'application des vérités générales » à leurs idées particulières, ils ſauront ré- » duire peut-être à un plus exact & plus juſte » dégré, que ne pourroient le faire ceux même » de qui ils ont emprunté les idées primitives ». (*Extrait du ſeptieme diſcours de M.* REYNOLDS).

SCIOGRAPHIE, (ſuſt. fem.) Ce mot ſignifie peinture des ombres, & les Grecs l'employoient dans le même ſens que nous donnons au mot *clair-obſcur*, que nous avons emprunté de l'Italien *ſchiaro-ſcuro*. Apollodore fut le premier des peintres Grecs qui ſût rompre les couleurs, & exprimer la privation de toute couleur dans les ombres. Pline dit qu'il fut le premier qui fut arrêter les regards, & c'eſt à quoi l'on ne parvient que par le jeu & l'oppoſition des ombres & des lumières. Sans cette partie, un ouvrage peut avoir beaucoup de mérite, mais il n'appelle pas. Les ſuccès d'Apollodore lui méritèrent, de la part des Grecs, le ſurnom de *Sciographe*; (peintre des ombres, peintre du clair-obſcur). C'eſt ce que nous apprend Héſychius, & ce fait eſt de quelqu importance pour l'hiſtoire de l'art chez les anciens. (L)

SCULPTEURS. (1) Nous ne conſacrons cet article qu'à l'hiſtoire des ſculpteurs qui ont paru depuis la renaiſſance de arts. On trouvera les ſculpteurs de l'antiquité dans l'article ſuivant qui ſera conſacré à l'hiſtoire de l'art antique.

On a pu voir, à l'article ECOLE, que ce ſont des peintres appellés de la Grece qui ont fait revivre la peinture en Italie, d'où elle s'eſt répandue dans les autres Etats de l'Europe. Les Grecs, depuis longtemps, avoient ceſſé de faire des peintures profanes; mais l'art de peindre avoit toujours ſubſiſté chez eux, uniquement conſacré à la religion, & ſeulement exercé par des ouvriers ſans intelligence qu'ils nommoient faiſeurs d'images, ἐικονογράφοι. Célébres dans l'antiquité par leur talent dans la ſculpture, ils avoient entièrement oublié cet art, parce que les ſtatues, qu'ils nomment idoles, leur étoient interdites par la religion. La ſculpture avoit au contraire toujours ſubſiſté dans les pays ſoumis à l'égliſe Romaine qui décore ſes temples de ſtatues; & ſi l'art avoit péri, le métier n'avoit jamais été oublié. On ne faiſoit, il eſt vrai, que des figures gothiques, ſans ſouplеſſe, ſans mouvement, ſans proportion, ſans intelligence; mais enfin on faiſoit des figures, & pour remonter du métier à l'art, il ne falloit que ſe livrer à de meilleures études. Les noms des ſculpteurs gothiques ſont oubliés & doivent l'être, parce qu'on ne conſacre pas la mémoire d'artiſans maladroits.

C'étoit à la peinture reſſuſcitée à faire revivre l'art de la ſculpture, & la Toſcane qui avoit vu naître les premiers peintres artiſtes parmi les modernes, devoit auſſi donner naiſſance aux premiers ſculpteurs. Deja Maſſolino avoit donné une ſorte de grandeur & quelque mouvement

(1) Nous devons la plus grande partie des matériaux de cet article à l'ouvrage intitulé: *Vies des fameux architectes & ſculpteurs, par M. D..., de l'Académie Royale des Belles-Lettres de la Rochelle.* 2 vol. in-8°. Paris, 1787.

Digitized by Google

à ses figures peintes; déjà le Massaccio répandoit sur les siennes de l'aisance & de la grace, & montroit quelqu'intelligence dans la science des raccourcis, quand le même pays vit naître le Donato.

(1) Donato, plus connu sous le nom de *Donatello* parce que les Italiens aiment les diminutifs, naquit à Florence en 1383 de parens fort pauvres : un citoyen généreux lui servit de père, & lui donna un maître de dessin. Bientôt le jeune élève n'eut point d'égal dans cet art, il s'appliqua en même temps à l'architecture & à la perspective, & ne tarda point à étonner sa patrie par son premier essai en sculpture. C'étoit une annonciation en pierre. Quel dut être l'étonnement de ses contemporains, encore accoutumés aux travaux grossiers des sculpteurs gothiques, quand ils virent, dans la tête de la Vierge, l'aimable expression d'une pudeur timide, & des draperies traitées dans la manière des anciens Grecs ! Il lui manquoit encore la noblesse. Un crucifix en bois qu'il fit à peu-près dans le même temps tenoit plutôt de la nature rustique que de la beauté divine. » Tu as fait un paysan, & » non un Dieu », lui dit un peintre qu'il consulta, & ce mot corrigea la manière du Donatello.

La figure qu'il regardoit comme son chef-d'œuvre représente un vieillard à tête chauve, l'une des quatre dont il décora la tour quarrée qui sert de clocher à l'église de Santa Maria de Fiori. Il fit pour celle de Saint Marc *in orto* les statues en bronze de Saint-Pierre, Saint-Georges & Saint-Marc. Toutes trois sont belles; la république de Vénise, celle de Gênes, plusieurs princes de l'Europe en ont offert des sommes considérables. La figure de Saint-Georges, brillante de jeunesse, étonne par l'expression du courage & de la fierté : mais celle de Saint-Marc est consacrée par un mot de Michel-Ange. Un jour que ce célèbre statuaire la considéroit, il s'écria : *Marco, perché non mi parli?* (Marc, pourquoi ne me parles-tu pas?) Ce n'est qu'un chef-d'œuvre de l'art qui a pu mériter ce mot d'un grand artiste.

Encouragé par les applaudissemens de ses concitoyens, il mit pour la première fois son nom à la statue en bronze de Judith qui vient de couper la tête d'Holopherne, ouvrage placé dans le sénat.

Sa réputation ne resta pas renfermée dans sa patrie. Il fut mandé à Padoue par le sénat de Vénise, pour y jetter en bronze la statue d'Erasme Narni, général de la république. Il reçut dans cette ville la qualité de citoyen, & fit dans l'église de Saint-Antoine l'histoire de ce Saint en bas-reliefs. La composition en fut admirée, & le Donatello est regardé comme l'un des sculpteurs qui a le mieux entendu ce genre. On vouloit le fixer à Padoue. « Il faut, dit-il, que je retourne dans » ma patrie : je ne reçois ici que des louanges : » elles me feroient négliger mon art, & je » l'aurois bientôt oublié à Florence, je ferai » éperonné par la critique ».

Ses talens y furent employés par le célèbre Côme de Médicis, & sa vieillesse soutenue par les bienfaits de Pierre, fils de ce duc. Il avoit toujours été trop désintéressé pour acquérir de la fortune : il mettoit son argent dans un panier attaché au mur de sa chambre; ses ouvriers & ses amis y puisoient à discrétion. Il mourut en 1466, âgé de quatre-vingt trois ans. On lui attribue les portes de bronze de la sacristie de Saint-Laurent, qui sont ornées de bas-reliefs : mais Baldinucci assure qu'elles sont l'ouvrage de Luc Della Robbia.

(2) Simon, frère de Donatello, fut son imitateur. Il fut mandé à Rome en 1431, par le pape Eugene IV, pour faire une des portes de bronze de l'église de Saint-Pierre. Il employa douze ans à cet ouvrage orné de bas-reliefs en plusieurs compartimens. Un de ses principaux ouvrages est le tombeau de Martin V, dans l'église de Saint-Jean de Latran. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort : on sait qu'il vécut cinquante-cinq ans.

(3) André Pisano, ou *Pisanel'o*, fut élève d'André del Castagno pour la peinture, & se signala entre les artistes de son temps. Il eut aussi de la réputation en qualité de sculpteur; & se distingua sur-tout par la gravure des médailles. On ne connoît ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort; mais on sait qu'il a fait la médaille de Mahomet II qui prit Constantinople en 1453, & l'on peut croire qu'elle fut frappée peu de temps après cet événement. On sait aussi qu'il travailloit encore à Florence en 1478.

(4) André Verochio, célèbre dans son temps par ses talens en peinture, est connu aujourd'hui par la célébrité de ses élèves, Pierre Perugin, & Léonard de Vinci. Celui-ci surpassa tellement son maître, que le Verochio, honteux de sa défaite, & désespérant de lutter avec avantage contre le jeune artiste qu'il venoit de former, abandonna les pinceaux & se livra entièrement à la sculpture. Il imagina le premier entre les modernes, ce qu'avoient pratiqué les anciens, de mouler le visage des personnes mortes pour conserver leur parfaite ressemblance. Il fut appellé par la république de Vénise pour faire en bronze la statue équestre de Bartolomeo Colleone, de Bergame, général

Digitized by Google

de la république. Il avoit déjà fait le modèle du cheval, lorsqu'un sculpteur intrigant, nommé Vellano, cabala auprès de quelques sénateurs pour faire la figure du capitaine. André, justement irrité de ce qu'on vouloit lui ravir la gloire de faire tout le monument, brisa la tête de son modèle & prit la fuite. La seigneurie lui adressa de violens reproches & le menaça de lui faire couper la tête s'il retournoit dans les états. Il répondit qu'il se garderoit bien de s'y exposer, parce que leur seigneurie, toute puissante qu'elle étoit, ne sauroit jamais faire une tête comme la sienne, au lieu qu'il sauroit bien faire une tête de cheval encore meilleure que celle qu'il avoit détruite. Cette réponse ne déplut pas aux Vénitiens; ils avoient en apparemment le temps de reconnoître que l'intrigant Vellano n'étoit pas un émule digne de lui être associé: ils le rappellèrent avec des offres avantageuses: le Vérochio termina son modèle, mais il s'échauffa dans le temps de la fonte, & gagna une pleurésie dont il mourut. Ce fait prouve que les statuaires faisoient alors eux-mêmes la fonte de leurs ouvrages, & ne confioient pas à de simples artisans cette partie décisive du travail.

(5) Jean-François Austici, né à Florence d'une famille noble, vers 1470, fut élève du Vérochio; il se trouva dans cette école avec Léonard de Vinci devenu déjà le rival du maître dont il recevoit encore les leçons, & il se rendit son élève quand le Vérochio partit pour Venise. Léonard, savant dans tous les arts qui dépendent du dessin, lui enseigna la manière de modeler, celle de tailler le marbre, celle de couler en bronze, & lui démontra les principes de la perspective. Rustici, conduit par cet habile maître, devint l'un des plus habiles sculpteurs de son temps. Il fit en 1515 un Mercure en bronze, porté sur un globe & qui semble prêt à prendre son vol: cette figure couronne la fontaine qui est dans la grande cour du palais de Florence. Il fit aussi en bronze Saint-Jean Baptiste prêchant entre un lévite & un pharisien, ouvrage dont on estime les formes & l'expression. Mal récompensé de son travail, il ne s'occupa plus de son art que pour éviter l'ennui de l'oisiveté. On compte, entre ses ouvrages les plus remarquables, une Léda, une Europe, une Grace, un Vulcain, un Neptune, & un homme nud à cheval. Il fut appellé en France par François I, & travailla au modèle d'un cheval du double de grandeur naturelle qui devoit porter la statue de ce monarque: mais le prince mourut, & l'ouvrage ne fut pas terminé. Il retourna à Florence, trouva cette ville assiégée, vit son héritage ravagé par les ennemis, & revint en France, où il mourut en 1550, âgé de quatre-vingts ans.

Il avoit trois maximes dont les deux premières furtout seroient bonnes à pratiquer: de réfléchir longtemps sur l'ouvrage qu'on veut entreprendre avant d'en faire l'esquisse; de laisser reposer longtemps l'esquisse sans la regarder, avant de la mettre à exécution; enfin de ne laisser voir son ouvrage que lorsqu'il est terminé.

(6) Michel-Ange Buonarroti, né en 1474, mort en 1564. Voyez ce que nous avons dit de ce grand artiste à l'article Ecole. Il manifesta le ciseau dès sa première enfance à l'imitation d'un tailleur de pierre, époux de la nourrice. Très-jeune encore, il étonna Florence par la tête d'un vieux faune & bientôt après par une figure d'Hercule. Ayant fait le voyage de Bologne pour y étudier les plus beaux morceaux de peinture qui faisoient déjà l'ornement de cette ville, il y laissa deux figures qui manquoient à l'arcade de Saint-Dominique, celle de Sainte Pétronie & celle d'un ange. De retour à Florence, il y fit un Saint Jean & un amour fameux par une supercherie qu'il employa pour tromper les faux connoisseurs de l'antiquité. Il en cassa un bras, & fit enterrer la figure dans un endroit qu'on se préparoit à fouiller. Elle fut déterrée, on se récria sur la beauté de cette antique; ce morceau fut envoyé à Rome & y excita la même admiration; mais Michel-Ange montra le bras, & l'on critiqua l'ouvrage moderne. Un cardinal qui s'étoit hâté de l'acquérir, se hâta encore plus de s'en défaire. Ce fut vers ce temps qu'il fit son fameux Bacchus & le beau groupe de la Notre Dame de pitié qui est dans la basilique Saint Pierre, à la chapelle de la Vierge. Il revint à Florence, où d'un marbre gâté par un sculpteur qui en avoit voulu faire un géant, il tira le jeune David armé d'une fronde. Nous avons parlé à l'article *école*, de sa fameuse statue colossale de Jules II, dont l'étonnante fierté étonna même le fier Pontife. Léon X le fit travailler aux tombeaux de Laurent & Julien de Médicis: l'artiste représenta ces deux princes eux-mêmes, & accompagna ces monumens des figures de l'aurore, du jour, du crépuscule & de la nuit, & il fit une Vierge assise dans le fond de la chapelle. Il finit enfuite à Rome le tombeau de Jules II qui lui avoit été autrefois commandé par ce pape lui-même. Suivant le premier dessin, ce monument devoit être composé de quarante figures: Michel-Ange obtint la permission d'en réduire le nombre. Lui-même en fit trois, entre lesquelles est ce célèbre Moïse, en qui l'on peut bien reprendre

Digitized by Google

quelques graves défauts de convenance, mais qui n'en reste pas moins célèbre entre les plus beaux ouvrages de la sculpture moderne. Les autres figures qui font partie de ce monument, & qui représentent Jules II lui-même, la Vierge, un prophète & une sybille ne sont pas de la main; elles ont été exécutées sur les modèles par Raphaël da Monto-Lupo & d'autres statuaires habiles. Les deux figures d'Esclaves, non terminées, que l'on voit aujourd'hui à Paris dans le jardin de l'hôtel de Richelieu, faisoient partie du premier projet de ce monument & sont de la main de Michel-Ange. La manœuvre hardie de ces deux morceaux est capable d'effrayer nos statuaires, plutôt que de les engager à l'imiter.

(7) Jacques Tatti, n'est connu que sous le nom de Sansovino, qui est celui d'un bourg de Toscane près d'Arezzo, où il naquit en 1477. Cet artiste est célèbre à deux titres; celui d'architecte & celui de sculpteur: nous ne le considérerons que sous le dernier. André Contucci, qui avoit alors de la réputation, lui donna les principes de la sculpture; André del Sarto, son ami, peintre célèbre, lui inspira le goût.

Amené à Rome encore jeune, il fit en concurrence avec deux sculpteurs habiles le modèle du fameux groupe antique de Laocoon pour le jetter en bronze; le sien eut la préférence, & il l'obtint au jugement de Raphael. Il venait de copier un chef-d'œuvre avec succès: ce fut avec le même succès qu'il fut occupé à en restaurer d'autres.

Obligé par le mauvais état de sa santé de retourner à Florence, il y fit une Vierge pour l'oratoire du marché neuf, & les figures des apôtres pour l'église de Sainte Marie des fleurs; mais ce qui couronna sa réputation, ce fut la statue en marbre du jeune Bacchus, qui fut regardée comme le plus bel ouvrage de ce temps. Placée dans la galerie du grand-duc, elle a été détruite par un incendie en 1762, & il n'en reste plus que la gravure dans le tome III du Musée de Florence.

De retour à Rome, Sansovin fit, pour l'église de Saint Augustin, une Notre-Dame en marbre, & un Saint-Jacques pour celle des Espagnols.

Il quitta cette ville lorsqu'elle fut saccagée en 1527 par les troupes d'Espagne. Son dessin étoit de passer en France, & il étoit engagé à faire ce voyage par l'invitation de François I, mais il fut retenu à Venise & obtint la place d'architecte de la république. Il fit une Vierge en marbre, qui est placée sur la porte de l'église de Saint-Marc & trois figures en bronze, représentant un mitacle de ce Saint, On les voit dans la chapelle ducale de ce même temple.

La loge de la place de Saint-Marc est l'ouvrage de Sansovin: il plaça dans les niches quatre statues de bronze, représentant Pallas, Apollon, Mercure & la Paix, & un bas-relief allégorique au milieu de l'attique.

La Vierge en marbre de l'église de Saint-Marc, & un Saint Jean-Baptiste, aussi en marbre, qui est au dessus du bénitier de celle de *Casa Grande*, passent pour les chefs-d'œuvre du Sansovin, en sculpture. On loue en général la légèreté de ses draperies & l'action de ses figures; mais Winckelmann lui reproche une excessive monotonie dans l'exécution. Il est pour l'architecture l'un des artistes les plus célèbres de l'Italie. Il mourut à Venise en 1570, âgé de quatre-vingt treize ans.

(8) Baccio Bandinelli, né à Florence en 1487, eut pour maître son père qui étoit orfèvre & qui le destinoit à sa profession. L'orfevrerie est bien une branche de la sculpture, mais le jeune Baccio vouloit exercer cet art dans toute son étendue, & il en reçut les leçons du Rustici. Il étoit encore plus animé par l'envie que par les dispositions naturelles & par l'émulation. Bon dessinateur, il crut pouvoir se rendre l'émule de Michel-Ange, & entreprit de peindre à l'huile & à fresque: mais il ne recueillit de cette tentative que des dégoûts, & retourna sans partage à la sculpture. Il n'avoit guère fait encore que de petits modèles; il exécuta en marbre un Mercure tenant une flute, figure estimée, & qui fut envoyée à François I. Il fit à Rome pour Léon X, Orphée qui adoucit Cerbere par le son de sa lyre. Chargé de copier en marbre pour la France le groupe du Laocoon, il parut avoir égalé son modèle. Clément VII voulut garder cet ouvrage pour la galerie de Florence où il a été détruit en 1762 par un incendie, & il a ma mieux envoyer à François I de véritables antiques d'un mérite inférieur, que cette belle copie d'un chef-d'œuvre de l'antiquité.

Le Bandinelli finit en 1534, à Florence Hercule étouffant Cacus. Ce morceau est placé près du David de Michel-Ange, & soutient cet effrayant voisinage. Mais ses talens furent dégradés par son caractère. Ardent à envahir toutes les entreprises, il employoit tous les moyens de les enlever à ses confrères, les commençoit, recevoit des à-comptes sur le prix convenu, & il les abandonnoit. La réputation des grands artistes faisoit son tourment, & on l'accuse d'avoir détruit des cartons célèbres de Michel-Ange & de Léonard de Vinci. Sa manière étoit savante, mais sauvage: on y reconnoît un imitateur de Michel-

Digitized by Google

Ange qui n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de ce maître. On voit cependant de lui, au palais Pitti, un Bacchus en marbre traité d'une manière gracieuse. C'eſt lui qui a reſtauré le bras droit du Laocoon dont l'original étoit perdu. Savant dans l'anatomie, on l'accuſe en général d'avoir trop affecté de montrer toute ſa ſcience. On voit de lui à Rome les bas-reliefs des tombeaux de Léon X & de Clément VII. Il eſt mort en 1559, âgé de ſoixante & douze ans. Son caractère avoit nui à ſa réputation qui augmenta après ſa mort.

(9) Benvenuto Cellini, né à Florence en 1500, fut peintre, orfévre & ſculpteur. Il eſt du nombre des artiſtes qui furent appellés en France par François I. Il fit pour ce prince pluſieurs figures en bronze & des ouvrages d'orfévrerie. De retour dans ſa patrie, il prouva que les beaux arts peuvent s'accorder avec les talens guerriers. Clément VII lui confia la défenſe du château Saint Ange, & l'artiſte ſe diſtingua par ſa prudence & ſa valeur. Il a publié l'hiſtoire de ſa vie & un traité de la ſculpture. Il eſt mort à Florence en 1570, âgé de ſoixante & dix ans.

(10) Properzia Rossi, de Bologne, eſt la ſeule femme qui ſe ſoit fait connoître dans la ſculpture, juſqu'à ce que, de nos jours, une autre à étonné par ſes talens la Ruſſie & la Hollande. On ignore l'année de la naiſſance de Properzia. Nous ne parlerons pas ici des figures qu'elle tailla ſur des noyaux de pêche, ni de la paſſion de Jéſus-Chriſt qu'elle traita en bas-relief ſur l'un de ces noyaux; ces petits ouvrages ſuppoſent de la patience & l'adreſſe; mais ils ſe perdent devant les grands ouvrages de l'art. La réputation de Properzia eſt fondée ſur le buſte du comte Guido & ſur deux anges en marbre dont elle décora la façade de l'égliſe de Ste Pétronie. Etant mariée, elle eut, dit-on, le malheur de concevoir une paſſion violente pour un autre que ſon époux, & de ne pouvoir la faire partager. Dans une ſituation ſemblable à celle de la femme de Putiphar, elle eſpéra de ſoulager ſon cœur en repréſentant dans un bas-relief la paſſion de cette malheureuſe Egyptienne; mais rien ne put charmer ſa douleur qui la conduiſit au tombeau. D'autres récits ſont plus favorables à la mémoire de cette intéreſſante artiſte. On dit que calomniée par un certain Amiconi, elle mourut de douleur à la fleur de l'âge en 1530. Née pour tous les talens, elle avoit peint & gravé quelques ſujets d'hiſtoire, & trouvoit ſes délaſſemens dans la muſique. Avec tant de moyens de plaire, eſt-il vraiſemblable qu'elle ait aimé & n'ait reçu que des mépris? Croyons plutôt au caractère atroce d'Amiconi, qu'à la folle paſſion de Properzia.

(11) Daniel Ricciarelli, dit de Volterre, parce qu'il naquit dans cette ville de la Toſcane en 1509. Voyez ce que nous avons dit de cet artiſte à l'article Peintres. Sa lenteur au travail l'a empêché de faire un grand nombre d'ouvrages en ſculpture, & il en a laiſſé pluſieurs imparfaits.

(12) Jean Goujon, né à Paris, on ne ſait en quelle année, eſt le premier ſculpteur dont la France ſe glorifie. On ignore les circonſtances de ſa vie; il n'eſt connu que par ſes ouvrages. On voyoit de lui à la porte de la pompe Notre-Dame un bas-relief repréſentant un fleuve & une nayade; le deſſin en étoit d'une grande élégance. Il a orné de quatorze maſcarons l'arcade qui conduit à l'hôtel du premier préſident. Dans la cour du louvre, à l'ordre compoſite, il a repréſenté dans une friſe des enfans entrelacés avec des feſtons. Dans les frontons circulaires qui couronnent les corps avancés de l'ordre compoſite, il a repréſenté Mercure, l'Abondance, & au milieu deux génies qui ſupportent les armes du roi. Dans les entrepilaſtres de l'attique, les eſclaves enchaînés & les figures allégoriques ſont des ouvrages de ce maître. C'eſt auſſi de lui qu'on voit, au château de Ste Geneviève des bois, à deux lieues de Corbeil, deux nayades coiffées de roſeaux & épanchant leurs urnes. Mais les chefs-d'œuvres de cet artiſte ſont les bas-reliefs de la fontaine des nymphes, qu'on nommoit la fontaine des Innocens; ouvrages tranſportés depuis peu à la nouvelle halle. Le ſaillant en eſt très doux. » L'intelligence, dit Dandré Bardon, qui a » ménagé les tournans des objets en laiſſe ap» percevoir toute la rondeur. Les figures n'y » paroiſſent nullement appliquées ſur un fond: » elles ont ſur leur milieu une ſaillie ſuffiſante qui leur prête la convexité du naturel, & qui les met en harmonie avec l'enſemble dont elle fait portion. Cet ouvrage » eſt un de ceux par leſquels les ſculpteurs » modernes ſe rapprochent le plus des ſculpteurs anciens. Il préſente une compoſition » d'une noble ſimplicité; des nayades deſſinées d'un goût correct, dans des proportions ſvelte & dans des attitudes animées par » les graces. Leurs draperies légères, comme » étoient celles dont on uſoit anciennement » dans l'iſle de Cos, laiſſent décemment entrevoir le nud qu'elles cachent, & n'y ſont » adhérentes qu'avec une ſorte de diſcrétion. » Des perſonnages des deux ſexes & d'âge » divers y forment de gracieux contraſtes,

Digitized by Google

» & concourent tout à la fois à l'agrément » & à l'effet ».

Cet artiste étoit à la fois sculpteur & architecte. L'hôtel de Carnavalet fut élevé sur ses dessins, & ce fut lui qui en décora la façade de refends vermiculés & de deux bas-reliefs où sont un lion & un léopard. Au dessus de la porte, deux enfans, placés dans un cartouche, soutiennent des armoiries. Les figures en bas-relief de la Force & de la Vigilance se voyent dans les trumeaux. On a de lui au louvre, à la salle des antiques, une tribune enrichie d'ornemens de bon goût & soutenue par quatre cariatides. Plusieurs écrivains lui ont attribué les deux figures assises de la Seine & de la Marne, qu'on voyoit à la porte St. Antoine; mais on lisoit au bas de ces figures le nom *d'Etienne Mateſſon*. Jean Goujon se distingua aussi par l'art de graver les médailles, & celle de Catherine de Médicis, qui est son ouvrage, est recherchée des curieux. On ne peut douter que cet artiste qui paroît nourri de la belle antiquité, ait fait le voyage d'Italie. Il étoit calviniste, & le jour du massacre de la Saint-Barthélemi, en 1572, il fut tué sur son échafaud d'un coup de carabine.

(13) Guillaume della Porta, né à Milan on ne sait en quelle année, eut son oncle pour maître, & se fortifia dans l'art du dessin, à Gênes, par les leçons de Perin del Vago. Il fit dans cette ville plusieurs ouvrages de sculpture, entr'autres seize prophètes, de demi-relief, pour la chapelle de St. Jean. Jésus-Christ à qui St. Thomas touche le côté pour la porte St. Thomas, une Ste. Catherine & une Ste Barbe. Il se rendit à Rome en 1537, y restaura plusieurs antiques & fit les jambes du fameux Hercule. Michel-Ange trouva cette restauration si belle, que les jambes antiques ayant été retrouvées vingt-sept ans après, il ne jugea pas à propos de les rétablir. Della Porta fit au tombeau de Paul III, ouvrage de Michel-Ange, les deux figures couchées qui accompagnent celle du pape. Celle de la justice est d'une beauté portée jusqu'à l'idéal, & l'on raconte qu'elle fut fouillée par l'amour d'un Espagnol, qui se laissa renfermer le soir dans l'église St. Pierre pour satisfaire sa passion. Ce qui est plus certain, c'est qu'on a couvert d'une draperie de bronze la nudité de cette figure. Les ouvrages les plus considérables de notre artiste sont les quatre prophètes placés dans les niches qui sont entre les pilastres de la première arcade de St. Pierre.

Ce fut lui qui inventa la méthode de fondre par le bas les grandes statues en bronze, ce qui empêche le métal de se refroidir. M. Falconet est persuadé que les anciens connoissoient & pratiquoient ce procédé.

(14) Germain Pilon, né à Paris, est le Corrège de la sculpture. Plein de grace, il est souvent incorrect. On le regarde comme le premier des sculpteurs qui ait supérieurement rendu le caractère des étoffes. Tous ses ouvrages connus sont dans des églises de Paris: à la Ste Chapelle, une Notre-Dame de pitié; à St Gervais, un *ecce homo*; un autre à Picpus; un Christ mis au tombeau, une résurrection & trois petits bas-reliefs à St. Etienne du Mont; la sépulture & la résurrection de Jésus-Christ, en terre cuite, à Ste. Genevieve; quatre anges de bronze & six vases au sanctuaire de St. Germain-l'Auxerrois; le bas-relief du maître autel dans la même église; les bas-reliefs de la chaire des Grands-Augustins, le St. François à genoux, figure en plâtre dans le cloître des mêmes religieux; le mausolée du chancelier Birague & de son épouse dans l'église St. Louis rue St. Antoine; plusieurs ouvrages dans l'église autrefois desservie par les Célestins & sur-tout son chef-d'œuvre dans cette même église; ce sont les trois vertus théologales en albâtre, portées sur un piédestal en forme de trépied antique; elles soutiennent une urne de bronze qui renferme les cœurs de Henri II & de Catherine de Médicis. Ces figures, grandes comme nature, sont remarquables par la beauté des têtes & par la légèreté des draperies. Cet artiste mourut en 1605; on ignore l'année de sa naissance.

(15) Jean de Bologne naquit à Douai en 1624, & reçut dans sa patrie les premières leçons de la sculpture. Bien des personnes ont cru que cet artiste Flamand étoit Italien. Il est vrai qu'il passa de bonne heure à Rome, où il s'attacha à modeler les chefs d'œuvre antiques & modernes que rassembloit cette ville; des conseils de Michel-Ange contribuèrent, avec ces études, à développer ses dispositions naturelles. Il montroit un jour à ce grand maître un modèle terminé avec le plus grand soin: Michel-Ange en changea toute la disposition; « il faut, dit-il au jeune homme, » concevoir & raisonner son ouvrage avant de » penser à le finir ».

L'infortune alloit ramener le jeune artiste dans sa patrie: un riche amateur le retint à Florence par ses bienfaits. Il pourvut à ses besoins, & lui fournit un bloc de marbre, dont le jeune artiste fit une Vénus. Cet ouvrage, le premier qu'il exécuta en marbre, commença sa réputation; elle fut confirmée par le groupe de Samson terrassant un Philistin, qu'il fit pour le grand-duc François de Médi-

Digitized by Google

sie. Vers le même temps il fondit en bronze le célèbre Mercure volant qui est généralement connu par des plâtres moulés ou par des copies. On admira le Neptune colossal qu'il fit pour le Grand Duc, & dont il décora un bassin dans le jardin de ce prince; on admira encore davantage l'enlèvement d'une Sabine qui fait l'ornement de la place de Florence.

Cet artiste est, je crois, de tous les modernes, celui qui ait fait le plus grand colosse. C'est son Jupiter pluvieux : dans sa tête est une chambre qui sert de colombier, & dans son corps, une grotte ornée de coquillages & de jets-d'eau.

Appellé à Gênes, en 1580, il y fit un grand nombre de modèles qui furent fondus en bronze: six vertus, six anges, un crucifix, sept bas reliefs, dont le premier a pour sujet la présentation de Jésus-Christ au temple & dont les autres représentent diverses circonstances de la passion. On voit de lui à Venise, dans l'église des Dominiquains de St. Marc, la figure en bronze de St. Antonin, accompagnée de quatre anges plus grands que nature. Il fit à Florence les deux statues équestres des grands-ducs François & Ferdinand. Le nombre de ses ouvrages fondus en bronze est considérable : on connoît de lui, en ce genre, au château-neuf de Meudon, une statue d'Esculape. On voit aussi de lui, à Versailles, un groupe de l'Amour & Psyché.

Il travailloit artistement le marbre, étoit svelte dans ses figures, & leur donnoit beaucoup de souplesse & de mouvement. En le comparant à l'antique, il peut sembler un peu manieré, mais il tient un des premiers rangs entre les statuaires modernes : il a moins de fierté que Michel-Ange, il affecte comme lui la science anatomique, il est l'un de ses premiers imitateurs; mais quoique peut-être quelquefois plus gracieux, il n'est pas son égal : il est mort en 1608, âgé de quatre-vingt quatre ans, & n'a cessé de travailler qu'en cessant de vivre.

(16) Pierre Tacca, élève de Jean de Bologne, succéda à quelques unes des entreprises de son maître, entre lesquelles étoit celle du cheval qui porte la statue de notre roi Henri IV, & dont le grand-duc Come II, voulut faire présent à sa fille Marie de Médicis, épouse de ce prince. Nous ne dirons pas si Jean de Bologne en avoit avancé le modèle, ou si même il l'avoit commencé : on sait du moins qu'il fut fait ou terminé par Pierre Tacca, & quelques personnes ont prétendu qu'il travailla ce morceau sur un dessin du Cigoli. Quoique trois artistes paroissent y avoir eu part, ce n'est pas un chef-d'œuvre. Tacca termina aussi la figure & le cheval de la statue équestre de Philippe III, & fit seul la statue équestre de Philippe IV. Le cheval court au galop, & n'a d'autre appui que ses pieds de derrière. Ce monument est en Espagne, dans le parc de Buen-Retiro. Quand M. Falconet, entreprit de représenter Pierre Ier, monté sur un cheval qui gravit au galop une roche escarpée, on l'accusa de témérité & l'on prétendit que son projet n'étoit pas susceptible d'exécution. On ignorait, & vraisemblablement lui-même ignoroit alors, que ce projet avoit été exécuté depuis plus d'un siecle. Mais on dit que Callilée fournit à Tacca les moyens de mettre en équilibre la masse énorme de sa statue sur des appuis foibles en apparence; & M. Falconet n'a dû qu'à lui-même les moyens dont il a fait usage. Tacca est mort en 1640: nous n'avons pu apprendre l'année de sa naissance.

(17) Simon Guillain, naquit à Paris en 1581. Son père, Sculpteur estimé dans son temps, lui donna les premières leçons de son art, & le jeune homme alla se perfectionner à Rome. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation, parce qu'il étoit placé dans un des endroits les plus fréquentés de Paris, faisoit l'ornement de la jonction de deux courtes rues élevées sur la culée du Pont-au-Change. Elles ont été détruites quand on a démoli les maisons qui couvroient ce pont, mais l'ouvrage de Guillain a été ménagé, & l'on peut croire qu'il sera placé un jour dans quelqu'endroit favorable à son exposition. Il représente Louis XIV, âgé de dix ans, monté sur un pied d'estal, entre Louis XIII son père, & Anne d'Autriche sa mère; une Renommée le couronne de lauriers. Ces figures en bronze, & grandes comme nature, se détachent sur un fond de marbre noir. Au dessous étoit un bas-relief, d'une bonne composition, mais d'un travail un peu sec, qui représentoit des esclaves & des trophées.

C'est de Guillain que sont les figures qui décorent le portail de Saint-Gervais, & celui des Feuillans de la rue Saint-Honoré; mais on distingue plus celles qui ornent le portail de la Sorbonne & celles des apôtres qui sont dans cette église. On estime, dans le chœur des moines qui desservent le couvent de *l'Ave-Maria*, le mausolée de Charlotte-Catherine de la Trémouille, veuve de Henri I, Prince de Condé: on y remarque le bon goût des ornemens, & des enfans en bronze qui tiennent des flambeaux.

Guillain vit instituer à Paris l'Académie royale de peinture & sculpture, & fut l'un des douze anciens de cette institution: ses nombreux travaux lui procurèrent une fortune assez considérable. A une exacte probité, à

une grande politesse, il unissoit beaucoup de courage. Paris manquoit encore de police, cette ville étoit infestée de voleurs; mais Guillain s'étoit rendu la terreur des perturbateurs de la sûreté publique. Il ne marchoit jamais la nuit sans porter un fléau garni de chaînes qui se terminoient par des pointes d'acier: avec cette arme, maniée d'un bras vigoureux, il bravoit les malfaiteurs & leurs armes, & eut plusieurs fois le plaisir de sauver des personnes attaquées. Sa réputation de valeur lui mérita d'être élu capitaine de son quartier; alors les bourgeois de Paris se gardoient eux-mêmes, usage tombé depuis en désuétude, mais qu'une constitution nouvelle vient de faire renouveller. Cet artiste est mort en 1658, âgé de soixante & dix-sept ans.

(18) Jacques Sarrasin, né à Noyon en 1590, fut amené à Paris dès son enfance, & eut pour maître le père de Simon Guillain. Le desir d'imiter les grands maîtres, lui fit entreprendre de bonne heure le voyage d'Italie, & il ne tarda pas à se distinguer entre les habiles artistes qui étoient alors à Rome. Le Cardinal Aldobrandin, neveu de Clément VIII, sentit le mérite du statuaire françois, & lui confia l'exécution de l'Atlas & du Polyphème qui soutiennent à Frescati, le vestibule des figures antiques, dont cette maison est décorée. Ce fut là que Sarrasin connut le Dominiquin & mérita son amitié. Ces deux artistes réunirent leurs talens pour faire en commun quelques ouvrages, entre lesquels on distingue deux termes en stuc. Notre statuaire eut à Rome le bon esprit d'étudier beaucoup Michel-Ange, & de se rendre propre la science &, le génie de ce grand maître, sans devenir son imitateur.

Il ne revint à Paris qu'après dix-huit ans d'absence, & tous les ouvrages qu'il a faits attestent sa réputation. Mais on distingue surtout les cariatides qui décorent le grand pavillon du vieux louvre, figures colossales & en même temps sveltes & légères: le crucifix qui est placé à Saint-Jacques de la Boucherie; on en voit le modèle à l'Académie; le mausolée de Henri de Bourbon, Prince de Condé; le groupe de Romulus & Rémus à Versailles; le groupe de deux enfans & d'une chèvre placé à Marli; ces deux figures sont un peu maniérées, mais elles semblent de chair; le tombeau du Cardinal de Bérulle, aux Carmélites; ouvrage dans lequel l'auteur a vaincu la dureté du marbre. Sarrasin possédoit de grandes parties de l'art, l'élégance, & les graces, jointes à la sévérité. Il fut en France pour la sculpture, ce que Vouet fut pour la peinture, le chef d'une école féconde en artistes célèbres; entre lesquels on compte le Gros & Lerambert. Il est mort en 1660, âgé de soixante dix ans.

(19) François du Quesnoi, bien plus connu sous le nom de *François Flamand*, naquit à Bruxelles en 1594. Fils d'un sculpteur, il reçut de son père les leçons de son art, & n'avoit pas encore quitté cette école, lorsqu'il fut chargé d'ouvrages publics pour sa ville natale. La manière dont il s'en acquitta, lui mérita la protection de l'archiduc Albert, qui lui accorda une pension pour faire le voyage d'Italie. Arrivé à Rome, il crut ne pouvoir se prescrire un meilleur plan d'étude, que celui de modeler les plus belles figures antiques. Mais il avoit à peine atteint l'âge de vingt-cinq ans, lorsque, par la mort de son bienfaiteur, il se vit obligé de travailler pour sa subsistance, & de faire des ouvrages plus capables d'arrêter que d'avancer ses progrès: telles étoient de petites figures en ivoire & en bois, & des têtes de Saints destinées à orner des reliquaires. Il étoit dans cette situation, lorsqu'il se lia avec le Poussin, infortuné comme lui, & comme lui, embrasé de l'amour de l'art. Tous deux employoient le moins de temps qu'il leur étoit possible aux travaux qui les faisoient vivre, & donnoient le reste de leur temps à de savantes études. Le Flamand fit des modèles, & de petites figures en marbre qui furent admirées: &, ce qui est singulier, pendant que le Poussin cherchoit à porter dans ses tableaux le style des statues antiques; le Flamand tâchoit de donner à la sculpture l'aimable molesse des tableaux du Titien, & ce fut par l'étude de ce peintre qu'il surpassa tous les sculpteurs dans l'art de traiter les enfans. Il se fit bientôt, pour cette partie de l'art, une grande réputation, & fut chargé de modeler les groupes d'enfans qui accompagnent les colonnes du maître-autel de Saint-Pierre. Malgré les obligations qu'il eut aux tableaux du Titien, il ne négligea pas la nature, & l'on sait qu'il fit un grand nombre d'études d'après les enfans de l'Albane.

L'envie, forcée de l'applaudir, se plaisoit à répéter qu'il n'avoit de talent que dans un petit genre, & qu'il seroit incapable de réussir dans de grandes choses. Il confondit ses envieux, en faisant la Sainte Suzanne qui est placée à Notre-Dame de Lorette, figure à laquelle il sut communiquer quelques-unes des beautés de l'antique. On y admire la noblesse de l'attitude, la beauté de la tête, une douce expression de pudeur & de piété, une belle & savante maniere de draper. Il mit beaucoup de temps à cette figure, il en recommença plusieurs fois les modèles, qui tous étoient le fruit d'une profonde étude: mais on ne compte ni le temps ni les travaux, quand ils sont

Digitized by Google

couronnés par le succès. Par sa figure de Saint-André, placée dans la basilique de Saint-Pierre, il effaça la figure de Saint-Longin que fit en même temps le Bernin qui osoit le mépriser, & qui disoit qu'au lieu d'un apôtre, il ne feroit qu'un gros enfant. Cette statue haute de vingt-deux palmes, & fruit laborieux de cinq ans d'étude est une des plus belles de la Rome moderne. Les proportions sont élégantes, la tête élevée vers le ciel exprime la plus tendre dévotion, & est pour les artistes, un objet d'admiration & d'etude, la draperie est d'un grand goût. Un moine qui fréquentoit l'attelier du Flamand, prétendit que le Sculpteur lui avoit obligation du mérite de cette figure, & qu'il lui avoit fait réformer des défauts choquans qui déparoient le premier modèle. dès-lors le Flamand prit l'usage de travailler sans témoins. Si tous les artistes étoient aussi sensibles que Duquesnoi à de semblables reproches, ils tiendroient leur portes fermées à tous les connoisseurs : mais on sait que les avis des connoisseurs peuvent faire gâter un ouvrage, & qu'ils n'inspirent des beautés qu'à de grands artistes.

Si Duquesnoy, n'a fait qu'un petit nombre d'ouvrages capitaux, c'est que son travail étoit le fruit des plus profondes réflexions & d'une étude répétée de la nature & de l'antique. Il saisissoit plusieurs modèles non seulement du corps, des bras, des mains, des jambes, des pieds, & sur tous des têtes, mais encore des doigts, & des masses de plis des draperies. Peu d'Artistes ont moins produit de grands ouvrages & se sont fait une plus grande réputation. Quelqu'un lui disoit qu'une figure à laquelle il travailloit étoit assez terminée : » Vous le croyez ainsi, répondit le » Statuaire, parceque vous n'avez pas sous les » yeux le modèle que j'ai dans l'esprit, & dont » mon ouvrage doit être une copie fidèle ».

Les Artistes qui prennent tant de soin de leur réputation, vivent ordinairement dans la pauvreté : tel fut le sort du Flamand ; il voyoit des sculpteurs médiocres comblés de recompenses, & il languissoit dans la misère. Il alloit passer en France avec le Poussin ; un traitement honorable lui étoit assuré ; déja il avoit reçu l'argent de son voyage, & il faisoit les apprêts de son départ, lorsqu'il mourut, empoisonné, dit-on, par son frère, en 1646, à l'âge de cinquante-deux ans. Le scélérat fut brulé à Gand pour d'autres crimes, & l'on assure que, dans les tourmens, il confessa qu'il avoit donné à son frère un breuvage mortel. Ce fait a occasionné l'erreur de quelques personnes, qui croyent que le Flamand lui-même a été brulé pour un péché que réprouve la nature. On a confondu le meurtrier avec sa victime. La conformité de nom & de profession a fortifié cette erreur.

Duquesnoy, que les Italiens nomment *il Flamingo*, (le Flamand (cet homme qui a vécu dans la misère, & que la calomnie poursuit après sa mort, étoit du caractère le plus doux, de la plus belle taille, du plus aimable commerce, & l'on ne pouvoit le connoître ni même le voir sans l'aimer. La tendresse qu'eut pour lui le sage Poussin & l'Albane, cet Artiste qui avoit tant de pudeur, suffit à sa justification, & feroit l'apologie de ses mœurs, s'il ne l'avoit pas écrite dans la douce & vertueuse expression de ses chefs-d'œuvres.

(20) PHILIPPE BUYSTER, naquit à Bruxelles en 1595. » Il quitta sa patrie, dit Dandré Bar-» don, pour exercer ses talens en France. Il » donna des preuves de capacité dans la compo-» sition du tombeau du Cardinal de la Roche-» foucaud, à Sainte Geneviève, le joueur de » tambour de basque, le groupe de deux sa-» tyres, la déesse Flore, le Poeme satyrique, » & plusieurs autres figures qu'il fit pour le » parc de Versailles ». Il est mort en 1688, âgé de quatre-vingt-treize ans.

(21) JEAN-LAURENT BERNINI, né à Naples en 1598, tint, pendant le dix-septième siècle, le sceptre de deux arts, la Sculpture & l'Architecture. Avec un génie facile, abondant, impétueux, il suivit plus ses caprices que les loix fondées par la sagesse des Artistes de l'antiquité, & s'il prêta un éclat à ces Arts, il faut convenir que c'étoit un éclat trompeur qui les menaçoit de leur décadence. Plus sa réputation fut grande & méritée, & plus devint dangereuse l'influence de ses défauts. La célébrité de son nom, la réalité de son mérite devinrent des autorités puissantes pour ceux qui s'écartèrent de la simplicité, & l'on ne peut abandonner la simplicité, sans s'éloigner de la route dans laquelle se trouve la véritable beauté, sans se la fier tromper par des manières affectées que l'on prend pour elle.

Le Bernin, fils d'un Sculpteur, fut au nombre des enfans prodigieux : ses premiers jeux furent des ouvrages de l'art ; il en mania les instrumens en sortant du berceau, & dès l'âge de huit ans, il fit une tête de Faune qui étonna les connoisseurs. Conduit à Rome par son père, il passoit à l'âge de dix ans les journées dans le Vatican, toujours occupé de l'étude des chefs-d'œuvre qu'il renferme, & fit dès lors une tête de marbre qui fut placée dans l'église de Sainte Potentienne. Les Amateurs de l'art, croyoient voir s'élever un nouveau Michel-Ange ; mais le Bernin n'avoit pas reçu de la nature le grand caractère de l'artiste Florentin. Michel-Ange étonne, instruit, en même temps qu'il repousse en quelque sorte par une austérité sauvage : le Bernin plaît par des charmes séducteurs ; mais il attire à lui pour égarer.

La protection du Cardinal Maffei ; de la maison des Barberins, lui procura celle du pape Paul

V; son mérite naissant fut accueilli par des récompenses, & les récompenses l'excitèrent à de nouveaux efforts. Après avoir fait les bustes du cardinal Bellarmin, du neveu de Paul V, & de ce Pontife lui-même, il surprit même ceux qui attendoient de lui de grandes choses, en mettant au jour, à l'âge de quinze ans, deux Statues de grandeur naturelle : l'une représentoit Saint Laurent, l'autre Enée qui enlève son père. A peine étoit-il sorti de l'enfance, & déja aucun Statuaire n'égaloit la réputation : aussitôt après il l'augmenta par son David qui est compté entre ses meilleurs ouvrages. Il l'a saisi au moment où le jeune heros lance la pierre contre Goliath. On admira l'expression dans les sourcils froncés qui peignent l'indignation, dans le mouvement de la lèvre supérieure qui couvre l'inférieure : mais, dans la suite, des juges sévères, éclairés par les conceptions les plus judicieuses des anciens Grecs, ont blamé justement la bassesse de cette expression, qui conviendroit mieux à la figure d'un soldat, qu'à celle d'un héros. Le Bernin n'employa que six mois à cet ouvrage, & lui-même disoit qu'il dévoroit le marbre. Quarante ans après, jettant les yeux sur les productions de sa première jeunesse, il s'écria tristement : » Combien j'ai fait peu de progrès dans la » Sculpture en un si grand nombre d'années ! »

Il n'avoit pas encore dix-huit ans, quand il fit pour le cardinal Borghese, à qui appartenoit son Enée & son David, le groupe d'Apollon & Daphné qu'il tailla dans un seul bloc de marbre. Le Dieu est près de saisir son amante; il n'en est éloigné que d'un demi-pied; mais déja il l'a perdue & la métamorphose est commencée. Ce groupe fut regardé comme le chef-d'œuvre de la Sculpture moderne. C'étoit au moins, peut-être, le morceau le plus agréable qu'elle eût encore produit.

Le protecteur du Bernin, le cardinal Maffei, devint pape sous le nom d'Urbain VIII, & le chargea de décorer cette partie de la basilique de Saint Pierre qu'on nomme la confession, entreprise que l'artiste avoit désirée dès son enfance. Il eut le plus grand succès, & pendant qu'on le combloit d'éloges, lui-même avouoit qu'il en devoit une grande au partie hasard, puisque, dans un si grand espace, il n'étoit guere possible de prendre des mesures assez justes pour s'assurer d'avance de produire l'effet qu'on désiroit.

Le génie du Bernin le portoit surtout aux compositions riches & magnifiques; il échouoit dans celles qui exigent de la sagesse. Il put suivre son impulsion dans le mausolée d'Urbain VIII placé dans l'église de Saint Pierre. » Dans » une niche, dit M. D... paroît un dais de » marbre à quatre faces, ayant trois ordres » d'Architecture; au dessus est une urne cinéraire. De là s'élève un grand piédestal qui » soutient la Statue en bronze du Pape, assis » sur son trône, & en action de donner la bé» nédiction. A gauche paroît la justice, accom» pagnée de deux petits enfans : elle a les yeux » fixés sur le Pape & semble plongée dans une » douleur profonde. A droite est la charité te» nant un jeune enfant qu'elle allaite : un autre » est à côté, mais plus grand, qui paroît dé» plorer la perte d'un aussi bon Pape. Au » dessus de l'urne, on voit la mort en bronze; » elle tient un grand livre, dans lequel elle a » coutume d'inscrire avec sa faulx les noms des » Papes morts. Elle semble écrire en lettres » d'or ces mots : URBANUS VIII, BARBERINUS » PONT. MAX. Et pour augmenter l'illusion, l'Ar» tiste a mis sur le feuillet précédent une partie » du nom de Grégoire V, prédécesseur d'Urbain ».

Peu de temps avant la mort de ce Pontife, Louis XIII avoit fait offrir au Bernin une pension de douze mille écus pour l'attirer en France; l'Artiste fut retenu par les bienfaits d'Urbain, & par son goût pour le séjour de Rome. Mais il ne résista point en 1665 à l'invitation de Louis XIV, qui, trop peu sensible aux talens de Perrault, crut que le Bernin seul étoit capable de donner au château du Louvre une noblesse digne de la majesté du Monarque. » L'artiste » fut conduit, à Paris, dit Voltaire, en homme » qui venoit honorer la France. Il reçut, » outre cinq louis par jour pendant huit mois » qu'il y resta, un présent de cinquante mille » écus, avec une pension de deux mille écus, » & une de cinq cent pour son fils ». Le fruit que le Monarque recueillit de tant de dépenses fut un dessin pour la façade du Louvre; projet plus brillant par les écarts de l'imagination que par » des beautés solides, qui auroit exigé des » dépenses excessives, & qui ne fut pas exécuté.

Mais le Bernin, pendant son séjour en France, étonna les Sculpteurs par sa hardiesse; il exécuta le buste de Louis XIV sur le marbre, sans avoir fait aucun modèle, & sans autres préparatifs que quelques légers dessins qu'il avoit relevés de pastels. De retour en Italie, empressé de témoigner au Roi sa reconnoissance, il tailla dans un seul bloc de marbre, le plus grand qui soit connu jusqu'à ce jour, la Statue équestre de ce Prince. Ce morceau n'a guere de remarquable que sa grandeur colossale. Charle Maratte qui le vit à Rome, dit : » Voilà une figure qui ne fera pas d'enfans », voulant faire entendre qu'on ne s'empresseroit pas de l'imiter. Tous les autres Italiens admirerent, car le Bernin avoit du crédit. Comme il n'en avoit point en France, elle fut généralement trouvée fort médiocre. Louis XIV chargea Girardon de changer les traits de la tête, & de représenter des flammes sous les pieds du cheval, pour faire de ce morceau le dévouement de Curtius.

Le Bernin continua d'être plus heureux en

Digitized by Google

Italie. Entre les anges dont il fit les modèles pour orner le pont Saint-Ange, il en exécuta deux de sa main : mais Clément IX ne voulut pas que des ouvrages qui lui sembloient si précieux fussent exposés aux injures de l'air, il les fit remplacer par des copies & donna les originaux au Cardinal son neveu. Le Bernin fit encore pour le même pont un autre ange tenant en main l'inscription de la croix. » Vous voulez » donc absolument, lui dit obligeamment le Pon» tife, me faire faire encore les frais d'une co» pie » ?

Il seroit trop long de détailler les ouvrages de sculpture de cet Artiste fécond. On célèbre sur tout sa Sainte Bibiane & sa Sainte Thérèse, en qui l'exstase de l'amour divin ressemble trop à celui d'une volupté profane. Ses principaux ouvrages d'architecture sont le baldaquin & la confession de Saint Pierre, la chaire de la même église, & la fontaine de la place Navonne. Au milieu des occupations dont on croyoit qu'il eût dû être accablé, il trouvoit le temps de se récréer par la peinture, & l'on connoit près de cent cinquante tableaux de sa main. Cet Artiste, laborieux jusqu'aux derniers instans de sa vie, est mort en 1680, à l'âge de quatre-vingt-deux ans.

Comme architecte, il s'éleva trop au dessus des régles, il se livra trop à l'impetuosité de son imagination, & ses fantaisies toujours ingénieuses, toujours magnifiques, ne furent pas toujours approuvées par le goût. On reconnoit que ses licences sont agréables, mais on lui reproche d'avoir ouvert la carrière aux extravagances du Borromini.

Mengs l'a jugé comme Sculpteur. » Le Ber» nin, dit-il, cherchant uniquement à éblouir » les yeux, se livra, dans l'invention de ses » statues & de ses groupes, à une manière har» die & même fantasque, mais qui ne laissoit » pas d'être agréable, comme on peut le voir » par ses ouvrages qui sont à Rome, dans les» quels il a toujours sacrifié la correction au » brillant, & dont il a altéré toutes les for» mes ».

L'Auteur des *vies des Architectes & des Sculpteurs*, après avoir dit que, depuis la mort de Michel-Ange, Rome n'avoit pas eu d'Artistes qui en approchât plus que le Bernin par la supériorité & la multiplicité des talens, que personne ne tira parti du marbre comme lui; qu'il savoit lui donner une souplesse surprenante & le travailler avec un goût & des graces singulieres; qu'il a excellé dans plusieurs bustes ou portraits d'après nature; cet écrivain, dis-je, se croit obligé d'ajouter : « Il faut néanmoins » avouer que son *faire*, en général, tient peu » du vrai, & qu'il est d'ailleurs très maniéré : » dans ses draperies : il prodigue autant l'étoffe » que les Grecs l'épargnoient; il y met un » fracas qui fatigue l'œil, fait paroître ses » figures maigres, & les suppose agitées par un » vent violent. C'est une hardiesse qui n'est » pas à imiter, de faire en sculpture des dra» peries volantes & trop repliées ».

(22) Alexandre Algardi, né à Bologne en 1602, se destina d'abord à la peinture, & fut placé dans l'école de Louis Carrache. Ses liaisons avec un sculpteur le décidèrent en faveur de l'art qu'exerçoit son ami : mais en se consacrant à cet art, il l'envisagea souvent en peintre, ce que l'on peut attribuer à sa première éducation. Les uns l'on loué d'avoir procuré à la sculpture une nouvelle richesse; les autres l'on blamé d'avoir excédé les limites dans lesquelles elle doit se tenir renfermée. A l'âge de vingt ans, il fut conduit à Mantoue où il étudia, dans le palais du T, les peintures de Jules Romain : on y voit des reflets de l'antique, mais il auroit été plus utile à l'Algarde de pouvoir, dès-lors, étudier l'antique lui-même; ne pouvant le voir en grand, il ne négligea pas du moins de le voir en petit & de dessiner ou modeler d'après les médailles, les pierres gravées ou les bronzes qui ornoient la galerie des Ducs de Mantoue. Il étoit en même temps au service du Duc, pour lequel il travailloit en ivoire, ou faisoit de petits modèles de figures ou d'ornemens destinés à être exécutés en bronze ou en argent.

De semblables travaux étoient plutôt capables de lui faire contracter une petite manière que de le conduire au grand; il alla enfin à Rome, aux frais du Duc, à l'âge de vingt-trois ans, & fut quelque temps occupé à restaurer des antiques pour le Cardinal Ludovisi. Il devint l'ami du Dominiquin, qui lui procura les deux premiers grands ouvrages qui aient été produits par son ciseau. C'étoient deux figures en stuc, plus grandes que nature. L'une représente Saint-Jean; l'autre, qui commença la réputation de l'artiste, est une Magdelène. Cependant il resta encore sans occupations dignes de son talent, obligé pour vivre de vendre son temps à des orfevres, & de modeler pour eux des figures d'enfans, des ornemens & des crucifix. Ses travaux les plus remarquables, étoient des restaurations d'antiques, & l'on se ressouviendra long-temps à Rome de son talent en ce genre. Il y fit les parties qui manquoient à l'Hercule du Palais Vérospi : on retrouva dans la suite les parties antiques, mais celles qui étoient l'ouvrage de l'Algarde, parurent encore si belles malgré la comparaison, qu'on prit le parti de les respecter : on se contenta de placer auprès de la statue, celles qu'on avoit reconnues.

Comme l'envie se plaît à faire un tort aux artistes des occasions qui leur ont manqué,

Digitized by Google

& qu'on leur reproche de n'avoir pas le talent qu'on ne leur a pas fourni le moyen d'exercer, on prétendit que l'Algarde, tout habile qu'il étoit à modeler, ne feroit plus le même si on lui confioit quelque grand ouvrage en marbre. Il fit enfin pour la sacristie des prêtres de l'Oratoire, la figure de Saint-Philippe de Néri, & il prouva que, dans son habileté à tailler le marbre, il ne le cédoit point à ses rivaux. Il prouva bien plus, en faisant bientôt après pour l'église des Barnabites de Bologne, le groupe de la décolation de Saint-Paul; c'est qu'il n'avoit point de supérieur dans l'art de la composition, dans la beauté de l'expression & du caractère. On admira l'expression pathétique de la figure du saint; on admira plus encore la figure du bourreau. Et il en faut convenir, les modernes ont plus complettement réussi dans ces sortes de figures que dans celles de héros ou de créatures célestes, & c'est en quoi ils se montrent surtout inférieurs aux anciens: mais il faut peut-être moins accuser le génie des modernes, que les modèles vivans dont ils peuvent disposer. Ils ne font leurs études que d'après des hommes grossiers; ils ne peuvent même se les procurer à leur choix; & les Grecs avoient des occasions fréquentes de voir s'exercer sans vêtemens une jeunesse choisie.

L'Algarde entreprit ensuite le tombeau de Léon XI, placé dans l'église de St. Pierre, & fit bientôt après, pour cette même église, le plus célebre de ses ouvrages: c'est ce fameux bas relief d'Attila, où ce conquérant féroce est représenté s'éloignant de Rome & prenant la fuite, effrayé de l'apparition menaçante des Saints Apôtres Pierre & Paul. Cet ouvrage a trente-deux pieds de haut sur dix-huit de large. Les figures du devant sont entièrement de relief, & la dégradation perspective est de cinq pieds effectifs de profondeur. Les figures du premier plan ont près de quatorze pieds de proportion. « Le roi des Huns, dit Dandré Bardon, isolé dans sa partie supérieure, » est soutenu dans son saillant par un groupe » de figures si artistement dégradées, qu'elles » vont insensiblement se confondre dans le » fond. Saint-Léon paroît sur le second site » du bas-relief. Ces deux figures sont liées » par la médiation d'un page qu'elles couvrent » d'une large demi-teinte, propre à relever » leur éclat & leur saillant. Saint-Pierre & » Saint-Paul planent dans les airs: ils sont » traités d'un relief assorti à leur situation. » Une douce saillie leur prête tout à la fois » la légereté qui leur convient & la consistance nécessaire au soutien du reste de la » composition, avec laquelle ils sont groupés » par l'entremise des nuages. Les finesses & » la fierté des travaux sont partout ménagées, » en proportion du caractère & de la place » des figures. Tout y concourt à la vérité des » effets, & à la peinture énergique de la » surprise d'Attila, menacé par Saint-Léon » de l'indignation des deux Apôtres, s'il exé- » cute le projet de venir saccager Rome ».

Des hommes dont leur mérite dans les arts donne un grand poids à leur jugement, n'hésitent pas à préférer ce bas-relief à tous ceux de l'antiquité, & ils s'en servent même, comme d'un exemple frappant, pour critiquer la pratique des anciens dans leurs compositions en ce genre. D'autres juges non moins imposans, regardent ce qui fait l'admiration des premiers, comme un brillant défaut, & comme une infraction des loix qu'impose la nature du genre lui-même. Les uns & les autres s'appuyent sur des raisonnemens au moins très-spécieux.

Le même artiste a fait la statue en bronze du pape Innocent X. La fonte manqua: le statuaire paroissoit inconsolable; mais le pontife lui rendit le courage par une riche récompense, & par la décoration de l'ordre de Christ. L'Algarde recommença la fonte, elle réussit, & c'est la plus belle statue de pape que l'on voye à Rome. Après un accident bien moins considérable, on se plut à rassembler les dégoûts sur un artiste qui vit encore: M. Falconet ne se laissa point abbatre par les menées de ses ennemis; il répara les défauts de la première fonte par une seconde fonte partielle, qui termina la belle statue équestre de Pierre I.

Nous ne citerons plus des ouvrages de l'Algarde que son Christ en croix qui a été multiplié par un grand nombre de sculpteurs, & qu'on nomme le crucifix de l'Algarde. Cet artiste s'est aussi distingué dans l'architecture, & a gravé quelques planches à l'eau-forte. Il est mort en 1654, âgé de cinquante-deux ans. Le grand nombre de ses ouvrages rend témoignage à sa facilité. Cette facilité est d'autant plus étonnante, qu'il avoit trente-huit ans lorsqu'il fit son Saint-Philippe de Néri, le premier morceau où il ait eu occasion de travailler le marbre en grand. On lui a reproché d'avoir un peu trop marqué le soin recherché qu'il donnoit à ses têtes, & d'avoir été quelquefois maniéré dans ses draperies.

Ecoutons, sur cet artiste, le sévère jugement de Mengs. « L'Algarde commença, dit-» il, à introduire dans la sculpture le style » que les peintres de son temps avoient déjà » adopté: c'est-à-dire qu'il chercha à se servir » dans son art de la même imitation qu'on » employe dans la peintute, qui consiste à » chercher les effets du clair-obscur, à agr- » grandir certaines parties propres à frapper la

Digitized by Google

» vue ; en un mot à sortir des limites de la » sculpture, dont l'objet est d'imiter les formes de la nature, & non les apparences » des objets ; partie qui appartient à la peinture : c'est de cette façon qu'il introduisit » le style maniéré ».

(23) François Anguier, né dans la ville d'Eu, en Normandie, en 1604, fut placé à Paris dans l'école de Simon Guillain, & fit des progrès rapides sous ce maître habile qu'il surpassa. Sa fortune ne lui permettoit pas de faire le voyage d'Italie ; mais ayant eu occasion d'exercer ses talens en Angleterre, il fit assez d'épargnes sur le prix de ses ouvrages, pour aller perfectionner ses études à Rome. Il y mérita l'amitié respectable du Poussin. De retour à Paris, il fut encouragé par les bienfaits de Louis XIII, qui lui donna un logement au Louvre, & la garde de son cabinet des antiques. Quand l'académie royale fut instituée, il resta, par modestie, dans la classe des maîtres.

Il est, dit Dandré Bardon, un des premiers sculpteurs François qui aient donné le sentiment à la pierre. Paris renferme un grand nombre d'ouvrages de cet artiste qui conservent l'estime des connoisseurs. On distingue surtout à l'Oratoire le tombeau du cardinal de Bérulle, celui des de Thou dans l'église de St. André-des-Arcs, & le crucifix en marbre du maître-autel de la Sorbonne. Mais le plus grand, le plus considérable de ses ouvrages, monument imposant par l'effet qu'il produit, & très-estimable par la manière dont il est traité, est le superbe mausolée érigé dans l'église des religieuses de Sainte-Marie, à Moulins, au dernier duc de Montmorency décapité à Toulouse. « Sur un sarcophage, dit M. D..., le » duc est représenté à moitié couché, & appuyé » sur le coude, portant une main sur son » casque, & de l'autre tenant son épée ; la » duchesse, son épouse, Marie-Félix des Ursins, qui lui a fait construire ce tombeau, » est à ses pieds, voilée & en manto. Sur les » côtés du sarcophage sont deux figures assises, » dont l'une représente la Valeur désignée » par Hercule, & l'autre la Libéralité. Un » portique formé de quatre colonnes, dont » deux soutiennent un fronton, enrichit ce » tombeau. Dans les entrecollonnemens on voit » les figures de la Noblesse & de la Piété. » Au milieu est une urne cinéraire, entourée » de festons. Deux autres anges plus grands, » mais qui ne sont pas de la main d'Anguier, » accompagnent les armes de Montmorency, » placées au-dessus du fronton ».

On voit encore du même artiste, dans l'église des Célestins, la pyramide de la maison de Longueville, accompagnée de statues & de bas-reliefs, & le mausolée de Henri Chabot, duc de Rohan. On pourroit reprocher à François une manière un peu ronde & pesante. Il est mort à Paris en 1699, âgé de quatre-vingt quinze ans.

(24) Gilles Guerin, né à Paris en 1606, avoit peu de génie, peu de caractère, & ne réparoit pas ces défauts naturels par cette perfection d'étude qui a élevé des artistes peu favorisés de la nature, bien au-dessus de la médiocrité. Si nous faisons ici mention de lui, c'est qu'il tailloit le marbre avec beaucoup d'intelligence, &, comme l'observe Dandré Bardon, cette partie qui ne tient qu'au métier, étoit alors fort estimée, parce qu'elle étoit encore peu commune. On voit de lui à Versailles, dans les bains d'Apollon, un groupe de chevaux qu'une pensée triviale fait admirer du vulgaire, mais qui n'est point estimé des connoisseurs, & qui relève à leurs yeux le mérite du beau groupe des frères Marly. Il a fait aussi, dans le même parc, une figure peu remarquable représentant l'Afrique, & à Paris, dans l'église de Saint-Sauveur, la résurrection. Il est mort en 1678, âgé de soixante & douze ans.

(25) Jean Théodon, sculpteur françois, a peu travaillé pour sa patrie. Nous n'avons pu apprendre en quelle année, ni dans quelle ville il avoit pris naissance. On prétend que quelques dégoûts qu'il éprouva en France de la part de ses confrères, l'engagèrent à porter ses talens à Rome. Il est vraisemblable qu'il connoissoit déjà cette patrie des arts, & qu'il y avoit fait les premieres études. Ses talens y furent estimés, & il eut l'honneur d'avoir le Bernin pour émule ; lorsqu'il y fit la belle figure de Saint-Jean-de-Latran. Ce n'étoit pas une foible gloire d'être jugé digne, par les Italiens eux-mêmes, d'entrer en combat d'émulation avec un artiste qui, suivant eux, n'avoit point alors d'égal.

La France artiste remporta encore à Rome un nouveau triomphe. Les Jésuites voulurent décorer de deux groupes, composés chacun de cinq figures, l'autel de Saint-Ignace qu'ils faisoient élever dans l'église du Jésus. Ils proposèrent ces ouvrages au concours ; les plus célebres sculpteurs d'Italie se présentèrent dans la lice, & deux François obtinrent la palme ; l'un étoit le Gros, & l'autre Théodon, alors sculpteur de la fabrique de Saint-Pierre. Leurs deux groupes sont cités entre les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. Celui de Théodon représente la foi qui foudroye l'idolatrie, exprimée par une figure de femme qui se termine en serpent : près d'elle est un roi du Japon qui se soumet à la foi chrétienne.

Digitized by Google

Il a fait, pour le Mont-de-Piété, un bas-relief repréſentant les enfans de Jacob, accuſés du vol d'une coupe d'or, & amenés devant Joſeph, leur frère. Il a auſſi orné d'un bas-relief le tombeau de la fameuſe Chriſtine, reine de Suède.

On voit de lui à Verſailles deux termes, celui de l'été & celui de l'hiver, & à Paris, dans la ſalle des antiques, une figure en marbre. C'eſt lui qui a commencé le groupe d'Arrie & Pœtus qui eſt placé aux Tuileries, & qui étoit reſté imparfait à Rome. Il a été terminé par le Pautre. On peut croire que, s'il l'avoit fini lui-même, il y auroit laiſſé moins de peſanteur. Il eſt mort à Paris vers 1680.

(16) Michel Anguier, frère de François, naquit à Eu en 1612. Il reçut dans ſa ville natale les premières leçons de ſon art, & fit, dès l'âge de quinze ans, quelques ouvrages pour les Jéſuites de cette ville. Il entra enſuite à Paris dans l'école de Guillain, sida ce maître dans quelques travaux, & par ſon extrême frugalité, il ſe ménagea quelques épargnes pour faire le voyage de Rome. Il y trouva, dans l'atrelier de l'Algarde, les mêmes avantages que dans celui de Guillain, des leçons & des travaux payés. Il fit, d'après les modèles & ſous les yeux de ce célebre maître, pluſieurs bas-reliefs : il fut chargé de quelques ouvrages ſubalternes pour l'égliſe de St. Pierre & pour les palais de pluſieurs cardinaux. Ces occupations ſuffiſoient à ſa ſubſiſtance, & lui laiſſoient le loiſir d'étudier les plus beaux monumens de l'antiquité.

Après dix ans d'études, il revint à Paris en 1651, y trouva la guerre civile, & auroit langui dans la miſère, ſi ſon frère, chargé alors de faire le tombeau du duc de Montmorency, & quelques autres ouvrages pour les religieuſes de Ste Marie de Moulins, ne lui avoit pas donné de l'occupation. Il fit dans la même année le modèle de la ſtatue de Louis XIII, qui fut jetté en bronze à Narbonne.

Cet ouvrage, envoyé en province, devoit peu contribuer à ſa réputation : mais il eut occaſion, l'année ſuivante, de faire connoître ſon talent, par les douze figures en bronze poſées ſur le tabernacle de l'Inſtitution. On en admira le tour fin & agréable. Enfin après deux ans de ſéjour en France, il fut chargé de travaux conſidérables. Il décora, dans le vieux Louvre, l'appartement de la reine Anne d'Autriche, orné des peintures du Romanelli. « La ſculpture de la première pièce, qu'il entreprit en 1653, conſiſte en huit grands » termes, au milieu deſquels ſont placés les » élémens en quatre médaillons. Les parties » les plus étroites du plafond ſont occupées » par quatre ſatyres mâles & femelles, d'une » grande beauté, emblêmes des ſaiſons. Le » haut de la voute fait voir l'année & les » heures du jour, élégamment traités en bas-» reliefs feints de bronze.

» Dans la ſeconde pièce, des figures de » fleuves déſignent la Seine, le Rhône, la » Garonne & la Loire. Les quatre renom-» mées, placées aux extrémités du plafond, » portent les armes du roi & de la reine ; » elles ſont belles, ſvelres, & d'un très-beau » caractère. Deux bas-reliefs, feints de bronze, » repréſentant la France & la Navarre, » ornent le haut de la voute.

» Les angles du plafond de la troiſième » pièce offrent des renommées & des génies ; » ils grouppent avec des trophées & des mo-» numens élevés à l'immortalité. Douze petits » amours portent une guirlande autour du grand » morceau de peinture qui forme le milieu » de cette pièce. Dans le cabinet ſont des » vertus & huit petits génies dont chacun » tient une fleur de lys ».

La magnificence royale du ſurintendant Fouquet, & le luxe de quelques particuliers donnèrent pendant quelques années de l'occupation à notre artiſte, qui fut enſuite chargé par la reine Anne d'Autriche, de la plus grande partie des ſculptures du Val-de-Grace. La nativité en marbre qu'il plaça ſur l'autel, eſt regardée comme le plus beau grouppe qui ſoit ſorti de ſa main. Il décora de ſeize figures de femmes l'intérieur de ce ſuperbe temple. On lui reproche d'avoir trop multiplié les ornemens de la voute.

Il fit un mélange de la ronde boſſe & du bas-relief dans le morceau qu'il exécuta, encore par ordre d'Anne d'Autriche, pour le grand-autel de St. Denis de la Charrre. Le ſujet eſt Notre-Seigneur venant communier lui-même dans la priſon ou Charrre, Saint-Denis & ſes compagnons. L'artiſte s'eſt ménagé un effet piquant, en ſuppoſant la priſon de forme circulaire, & faiſant tomber la lumiere d'en-haut. On eſtime auſſi de lui le tombeau du maréchal de Souvré, à Saint-Jean-de-Latran, & le crucifix qu'il fit pour le cimetiere de St. Roch, & qui eſt aujourd'hui placé dans dans la chapelle du Calvaire. La décoration de cette chapelle eſt l'ouvrage de M. Falconet. Les derniers travaux d'Anguier, qui couronnerent ſa réputation, furent les ſtatues & les bas-reliefs de la porte St. Denis. La ſtatue de la Hollande & celle du Rhin, ont été faites ſur les deſſins de Lebrun, qui voulant ſe réſerver la gloire de tous les travaux faits pour Louis XIV, laiſſoit rarement aux plus habiles artiſtes la liberté de ſe livrer à leur génie.

Michel

Michel Anguier eſt mort à Paris, en 1686, âgé de ſoixante & quatorze ans.

(27) Louis Lerambert, né à Paris en 1614, entra d'abord dans l'école du Vouet, & y reçut les principes du deſſin; mais le goût qu'il conçut pour la ſculpture le fit paſſer dans l'atelier de Sarrazin. Elève des arts, il étoit en même temps courtiſan. Fils du garde des antiques de Louis XIII, & filleul de ce roi, il avoit auprès de lui un accès, qu'il conſerva dans la ſuite auprès de ſon ſucceſſeur. Au talent de la ſculpture, il joignoit des talens agréables; il étoit muſicien, il faiſoit des vers, & danſoit aſſez bien pour tenir place dans les ballets de la Cour: il plaiſoit par la gaîeté de ſon imagination, par la vivacité de ſes réparties. Avec des talens moins variés, il auroit peut-être laiſſé un nom plus célèbre, mais il auroit éprouvé moins d'agrémens pendant ſa vie.

Les premiers ouvrages dont il fut chargé ne devoient pas le conduire au grand: c'étoient des buſtes & des médaillons repréſentant les portraits des perſonnes les plus diſtinguées de la cour & de la ville. On s'immortaliſe rarement par de ſemblables travaux, mais on plaît à ſes contemporains.

Il obtint enfin une entrepriſe plus conſidérable, celle du tombeau du marquis de Dampierre placé dans la paroiſſe de ce ſeigneur, à trois lieues de Gien. Auteur des ſculptures, il le fut auſſi de l'épitaphe, & la fit en vers.

Il exécuta pour Verſailles les figures en marbre de Pan, d'un faune, d'une hamadryade danſante, d'une nymphe jouant du tambour de baſque. Ces figures placées autour du baſſin d'Apollon, en furent retirées dans la ſuite, parce qu'elles n'étoient que de pierre, & tranſportées au jardin du palais-royal d'où elles ont été encore déplacées. Elles étoient dégradées par le temps, mais on eſtimoit ſurtout l'hamadryade, qui plaiſoit par un expreſſion de gaîeté & par la légéreté de ſa draperie. Il fit encore, pour la terraſſe près de l'orangeri, deux ſphinx en marbre blanc, montés par des enfans de bronze jouant avec des guirlandes, & quatre grouppes de trois enfans dans l'allée d'eau qui deſcend à la fontaine du dragon. Ces grouppes plurent tellement à Louvois, qu'il voulut qu'ils fuſſent jettés en bronze.

Lérambert avec du mérite n'eſt pas capable de tenir un rang entre les grands artiſtes; mais, dit Dandré Bardon, ſes ouvrages préſentent beaucoup de goût, de vérité & une bonne manière. Il eſt mort à Paris en 1670, âgé de cinquante ſix ans. Il eſt utile aux artiſtes d'avoir des manières polies, de l'eſprit, & même un eſprit très-cultivé; mais il eſt bien difficile qu'ils ne perdent pas du côté de l'art, quand ils veulent, ainſi que Lérambert, faire profeſſion de courtiſans & de beaux-eſprits.

(28) Pierre-Paul Puget, peintre, architecte & ſculpteur, naquit à Marſeille en 1622. Son père qui étoit ſculpteur & architecte, ne s'eſt fait de réputation ni dans l'un ni dans l'autre de ces arts. Il contribua peu à la première éducation de ſon fil, & le plaça, dès l'âge de quatorze ans, chez un ſculpteur médiocre, qui étoit en même temps conſtructeur de galères, & que ſon élève eut bientôt ſurpaſſé. L'élève engagea le maître à lui confier la conſtruction & la ſculpture d'un bâtiment, & ce fut le meilleur ouvrage qui eût paſſé ſous le nom de cet artiſte obſcur.

Le Puget étoit peut-être dès lors le premier artiſte de Marſeille: mais ſon génie lui apprenoit qu'il ſavoit encore à peine les premiers élémens de l'art, & que c'étoit en Italie que les myſtères lui en ſeroient dévoilés: il entendoit nommer les habiles maîtres de cette contrée, & il brûloit de voir leurs ouvrages & de recevoir les leçons de ceux qui vivoient encore. Il partit ſans calculer ſes moyens, & arrivé à Florence, à l'âge de quinze ans, il ſe trouva ſans argent, ſans amis, ſans reſſources, demandant de l'ouvrage à des artiſtes qui ne lui répondoient qu'avec mépris. Il parvint enfin à être employé par un ſculpteur en bois qui lui confia d'abord quelques ouvrages de peu d'importance, & qui bientôt après reconnoiſſant ſon maître dans le compagnon qu'il ſoudoioit, lui abandona la compoſition de ſes ouvrages les plus conſidérables. Il perdit un an entier dans ces occupations peu dignes de lui, & paſſa enſuite à Rome, où quelques deſſins qu'il fit voir à Pierre de Cortone lui méritèrent l'eſtime & l'amitié de ce maître. Alors il ſe conſacra principalement à la peinture, prit pour modèles les ouvrages de Cortone, & les imita de ſi près que les ſiens lui furent pluſieurs fois attribués. Que ne ſeroit pas devenu le Puget ſi, puiſant la ſcience de l'art dans une ſource plus pure, il avoit employé le même temps à ſonder, à pénétrer les principes des artiſtes de la Grece, à étudier profondément ceux de leurs chefs-d'œuvre qui ont échappé à la deſtruction! Les modernes n'auroient pas eu de ſtatuaires qu'ils euſſent pu oppoſer au Puget. Mais on peut dire auſſi que les artiſtes qui n'ont pas été entièrement contrariés par les circonſtances, ſont devenus à peu-près ce qu'ils devoient être. Puiſque le Puget, à Rome, imita plutôt le Cortone que l'antique & Raphaël, c'eſt que ſon penchant l'entraînoit à cette imitation.

Après ſix ans de ſéjour en Italie, il revint

Digitized by Google

à Marſeille & fut mandé à Toulon par le duc de Brezé, amiral de France, qui le chargea de faire le modèle du plus beau vaiſſeau qu'il pût imaginer. Il paſſa quelques années dans ſa patrie, & retourna à Rome où il ne s'occupa que de la peinture & du deſſin des principales beautés de cette ville : il ne revint à Marſeille qu'en 1653, & eut une maladie dangereuſe, après laquelle on lui conſeilla d'abandonner le pinceau, & de ſe faire des occupations plus proportionnées à ſes forces corporelles qui exigeoient de l'exercice. Dès lors il ſe livra tout entier à l'architecture & à la ſculpture. Il auroit été perdu dans la foule des peintres qui ont eu du talent ſans avoir le premier des talens; la maladie qui menaça ſes jours fut la cauſe de ſa gloire.

On dût prévoir le grand nom qu'il ſe feroit dans la ſculpture, quand, pour coup d'eſſai, il produiſit les deux termes coloſſaux qui ſoutiennent, à Toulon, le balcon de l'hôtel-de-ville : ouvrages que leur beauté auroit fait tranſporter à Verſailles, comme Louis XIV l'avoit ordonné ſur le rapport du marquis de Seignelay, s'ils n'avoient pas été compoſés de pluſieurs pièces.

Il fut attiré à Paris par un amateur, pour lequel il fit au château de Vaudreuil, en Normandie, une figure & un groupe en pierre, dans la proportion de huit pieds : l'une repréſentant Hercule, l'autre la terre qui couronne Janus. Le Pautre les vit, il en parla à Fouquet, & le ſurintendant voulut être des premiers à occuper l'habile ſtatuaire. Il le chargea d'aller choiſir lui-même à Gênes les plus beaux marbres pour les ouvrages qu'il lui demandoit. Puget partit, s'acquitta de ſa commiſſion, & pendant qu'il veilloit à l'embarquement des marbres, il fit l'Hercule Gaulois aujourd'hui placé dans les jardins de Sceaux. Il alloit repaſſer en France, quand il apprit la diſgrace de Fouquet. On lui propoſoit à Gênes des ouvrages importans : il reſta, & fit pour l'égliſe de Notre-Dame de Carignan un St. Sébaſtien, & un bien heureux Alexandre Saoli, ſtatues en marbre de treize pieds de haut. Bientôt après il exécuta, pour le duc de Mantoue, un bas-relief repréſentant l'Aſſomption. Lebrun, qui venoit en France, ſe détourna de ſa route pour voir cet ouvrage & l'admira. Il en parla à Colbert, qui engagea le roi à rappeller le Puget en France, avec le titre de ſculpteur & directeur des ouvrages concernant les ornemens des vaiſſeaux, & une penſion de douze cents écus.

Pendant que le Puget étoit à Gênes, un noble lui demanda une ſtatue ſans convenir du prix. La ſtatue fut terminée, ce noble l'admira, mais il crut pouvoir diſputer pour la ſomme que l'artiſte en demandoit. Puget, ſans perdre le temps à conteſter, briſa la ſtatue, & adreſſant la parole au Genois : « je ſuis » plus noble que vous, lui dit-il, car je fais » dédaigner le prix de mon travail, & vous » n'avez pas la nobleſſe d'employer votre argent à acquérir une belle choſe ».

Il ſe délaſſoit à Toulon de ſes travaux pour la marine, en ébauchant le groupe d'Alexandre & Diogène qui ne fut terminé que longtemps après. Pluſieurs blocs de marbre de Gênes devoient être embarqués pour le Havre-de-Grace : il en obtint trois de Colbert, & de l'un d'eux, il fit ſa célèbre ſtatue de Milon, placée dans le parc de Verſailles, & qui affire ſa réputation. L'expreſſion de douleur, de force & de réſiſtance y eſt ſenſible dans tous les membres. Par tout le marbre a perdu l'apparence de ſa dureté & pris la ſouplеſſe de la chair. Ce morceau, le chef-d'œuvre de ſon auteur, & l'un des plus beaux ouvrages qu'ait produit le ciſeau des modernes, ne le céderoit pas même au Laocoon antique ſi les formes avoient la même pureté. Puget ne pouvoit trouver aucun modèle aſſez intelligent, aſſez ſenſible, pour poſer le pied ſouffrant de l'Athlete. Il le poſa lui-même en mettant dans cette partie toute l'expreſſion qu'il avoit dans ſon ame, ſe fit mouler le pied, & travailla ſon marbre d'après ce modèle.

Eloigné de Paris, il étoit étranger aux cabales des artiſtes, & ceux-ci avoient intérêt de ne pas expoſer ſes talens dans le plus grand jour. Auſſi parvinrent-ils à faire placer ſon chef-d'œuvre dans un endroit détourné du parc. Mais Louis XIV, qui ſavoit quelquefois pénétrer & déconcerter les petites manœuvres de l'envie, ordonna de le placer à l'entrée de l'allée royale. Il deſira que l'auteur s'occupât d'un ouvrage correſpondant, & Puget fit le groupe d'Andromède délivrée par Perſée. Le roi préféra ce groupe au Milon, jugement qui ne fut pas confirmé par l'auteur, & que n'a pas ratifié la poſtérité. La beauté, la nobleſſe héroïque & par conſéquent idéale, étoit néceſſaire dans ce morceau, & on ne la trouve pas dans la figure de Perſée : loin d'être un héros, fils de Jupiter, & ſupérieur à la nature humaine; il n'eſt pas même un jeune homme d'une beauté remarquable. L'Andromède a une tête plus agréable que belle : mais le Puget ſeul pouvoit exprimer la délicateſſe, la morbidezze des chairs qu'on ne peut trop admirer dans cette figure charmante. Elle ſemble trop petite par comparaiſon à celle de Perſée : l'auteur s'excuſoit ſur la maladreſſe d'un artiſte à qui il en avoit confié l'ébauche, & qui avoit gâté le marbre

Cet ouvrage avoit été préſenté au roi par le fils du ſtatuaire; il vint lui-même à la cour en 1688, fut touché de l'accueil du monarque &

Digitized by Google

peu satisfait du prix que les ministres m'rent à ses travaux. Il ne resta que sept à huit mois éloigné de son pays & ne consentit à recevoir la visite d'aucun artiste. Il ne pouvoit ignorer que quelques uns ne rendoient pas justice à ses talens, & il les enveloppa sous dans sa haine. Coysevox vint un jour dans son atelier sans lui être connu & conduit par un ami commun : mais cet ami eut l'imprudence de le nommer, & le Puget prenant aussitôt l'artiste par les épaules, le fit sortir en lui disant : » eh quoi ! Monsieur Coysevox, un habile » homme comme vous vient voir travailler un » ignorant comme moi ! »

On lui offroit des ouvrages à Versailles : mais Lebrun abusant de sa reputation & de sa qualité de premier peintre, s'obstinoit à fournir les desseins des travaux demandés par le roi, & à paroître les diriger. Le Puget ne voulut pas fléchir sous le despote des arts, & s'empressa de quitter un pays où le génie lui-même étoit enchaîné.

Ce fut après son retour qu'il termina son bas-relief d'Alexandre devant Diogène. Il l'envoya à Paris ; mais cet ouvrage n'y fut pas goûté, on ne lui assigna pas de place & il resta négligé dans la salle des antiques. On y trouve de l'incorrection, trop peu de noblesse, des figures qui sembleroient avoir été exécutées sur les desseins de Jordaens, & qui tiennent plus au style trivial de ce peintre flamand qu'à la beauté antique : on y voit un cheval qui n'a pas été étudié sur la nature : mais on y remarque aussi des parties qui font reconnoître la main du maître. Ce sont ces parties qui ont fait dire à Dandré Bardon : « l'enthousiame qui y brille, le feu qui perce de » toutes parts sont si séduisans qu'à peine » a-t-on le temps de s'appercevoir des négligences échappées au sculpteur. Disons tout : » le charme qui en résulte est capable d'adoucir l'humeur même de la censure dis» posée à les relever ». M. Falconet, plus sensible aux défauts qui dégradent ce bas-relief & que ses beautés ne sont pas capables de réparer, a dit que c'étoit l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié & qu'il ne sentoit pas. Cependant cet artiste avoit déja fait, comme nous l'avons dit, le bas-relief de l'Assomption admiré par le Bernin. Ce fut aussi par un bas-relief qu'il termina sa carrière, il n'eut pas même le temps de le finir. Il représente la peste de Milan. On dit qu'il est incorrect, mal dessiné & qu'il se ressent de la vieillesse de l'artiste.

Le Puget mourut dans sa patrie en 1634 âgé de soixante-douze ans. Peut-être, depuis Michel-Ange, aucun artiste n'avoit reçu plus que lui le génie de la sculpture. Ses défauts sont balancés par des qualités qui le placent dans le petit nombre des plus grands statuaires. Heureux si, comme les anciens, il avoit été curieux de la plus grande correction & sensible à l'amour de la beauté : la beauté, la correction, la noblesse sont bien plus indispensables encore dans la sculpture que dans la peinture, qui répare l'absence de ces qualités par les charmes séduisans du clair-obscur & de la couleur. Comme Michel-Ange, il travailloit le marbre avec une hardiesse qui alloit jusqu'à l'audace, n'ayant souvent pour se diriger qu'un petit modèle ou même une maquette, & négligeant les aplombs, les compas, les équerres. Ses contemporains, dit M. D... assuroient avoir vu une partie de son Milon fort avancé, tandis que le reste n'étoit pas encore tout-à-fait dégrossi.

(29) Antoine Raggi, dit le *Lombard*, naquit en 1624, à Vicomorto, lieu appartenant aux Suisses sur les confins de l'état de Milan. Venu jeune à Rome, il entra dans l'école de l'Algarde, perdit trop tôt ce maître, & fut admis entre les élèves du Bernin. On sait qu'il parvint aux honneurs d'académicien de Rome. Il a fait dans cette ville un grand nombre d'ouvrages, ce qui prouve du moins qu'il étoit l'un des artistes estimés de son temps. Il seroit très-inutile d'entasser ici les titres de ses productions, lorsque nous ne pouvons en apprécier le mérite & le caractère. Nous avons à Paris, aux Carmes Déchaux, un morceau de sa main, mais fait sur le modèle du Bernin, & qui n'est pas d'ailleurs d'une beauté remarquable : c'est une vierge tenant l'enfant Jesus sur ses genoux. Cet artiste se procura par ses talens une fortune considérable, & mourut en 1686, âgé de soixante & deux ans.

(30) Thomas Regnaudin, né à Moulins en 1627, fut élève de François Anguier. Il reçut dans sa jeunesse des secours qui ont souvent manqué aux grands talens, fut envoyé à Rome par Louis XIV, sur de ce Prince une pension de 3000 livres, & ne manqua pas d'occupations à son retour ; mais tous ces avantages ne purent l'emporter sur la nature qui ne lui avoit donné que les dispositions qui conduisent à une honnête médiocrité. On regarde comme son meilleur ouvrage, les trois nymphes placées derrière le dieu dans les bains d'Apollon à Versailles. On ne peut rien conclure contre lui de ce qu'elles sont exécutées sur les desseins de le Brun : nous avons déja observé que les plus grands statuaires étoient soumis à cette servitude. Le groupe fort médiocre, de Cybèle enlevée par Saturne, dans les jardins des Tuileries, est aussi de cet artiste qui mourut en

Digitized by Google

1706, âgé de soixante & dix-neuf ans. On lui reproche de la manière & de la pesanteur.

(31) Dominique Guidi, naquit à Massa-Carréra, ville du Duché de Toscane, en 1628, & vint fort jeune à Rome, où il entra dans l'école de l'Algarde. Il fit honneur aux leçons de cet habile maître, & est compté au nombre des artistes qui se sont fait un nom sans avoir place au premier rang. Il auroit joui d'une plus grande réputation s'il avoit été plus curieux de la ménager; mais il préféra trop souvent le profit à la gloire: il entreprenoit des ouvrages à tout prix, & les faisoit exécuter par des artistes médiocres: il adoptoit même des ouvrages de ses élèves, après les avoir foiblement retouchés. Pour se faire une idée de son talent, il faut faire un choix entre le trop grand nombre de morceaux qu'il n'a pas rougi de laisser passer sous son nom. On remarque surtout la statue du cardinal de Bagni, dans l'église de Saint-Alexis, au Mont-Aventin, celle de Clement IX, à Sainte-Marie majeure, le songe de Joseph, à qui un ange révèle le mystère de l'incarnation, dans l'église de la *Madonna della Vittoria*, un bas-relief sur l'autel de l'oratoire du Mont-de-Piété. La réputation de cet artiste parvint jusqu'en France, & Louis XIV voulut avoir un ouvrage de lui. Il est placé à Versailles, au-delà du bassin de Neptune, & représente la Renommée qui écrit la vie du Monarque: l'Envie est sous ses pieds, le Temps tient le livre dans lequel écrit la déesse, qui de la main gauche tient le médaillon du roi. Quoique le Guidi fût à Rome, loin de le Brun, il ne put se soustraire à l'empire du premier peintre, & fut obligé de travailler sur le dessin qu'il en reçut. Il mourut à Rome en 1701, âgé de soixante-treize ans.

(32) Gaspard et Balthasar Marsy. Nous ne séparerons pas ces deux frères qui se plurent à unir leurs talens. Tous deux naquirent à Cambrai, Gaspard en 1624, & Balthasar en 1628. Ils furent élèves de leur père, ne vinrent à Paris, qu'en 1648, & furent réduits à travailler d'abord pour un sculpteur en bois: ils parvinrent ensuite à être connus de Sarrasin & de Buyster, qui les firent travailler pour eux. Ils passèrent plusieurs années dans ces occupations subalternes, jusqu'à ce qu'ils furent chargés de décorer l'hôtel du secrétaire d'état la Vrillière, qui est aujourd'hui l'hôtel de Toulouse: ce fut alors que commença leur réputation. Cependant leurs travaux restoient encore renfermés dans des hôtels, lorsqu'ils trouvèrent enfin l'occasion de faire un ouvrage public. Ce fut la décoration en stuc de la chapelle basse des Martyrs, dans l'église de l'Abbaye de Montmartre, où ils exécutèrent en albâtre, la statue de Saint-Denis, grande comme nature.

Mais Versailles étoit le plus digne théâtre des grands talens: ils y débutèrent par les figures en bronze placés aux fontaines du dragon, de Bacchus & de Latone: cette dernière est comptée entre leurs ouvrages célèbres; mais ils se surpassèrent encore dans le second groupe de chevaux des bains d'Apollon, où le mérite de leur ouvrage est relevé par la médiocrité du premier groupe, qui est de Guérin. Leur composition est pleine de feu, leur exécution d'élegance & de finesse. Le dernier ouvrage que les deux frères aient fait en commun, est dans l'église de l'Abbaye Saint-Germain-des-Prés, le tombeau de Jean Casimir, Roi de Pologne, offrant à Dieu sa couronne. Balthasar après avoir mis la dernière main à cet ouvrage, abandonna la sculpture & se livra aux douceurs d'une vie obscure & tranquille. Il mourut, suivant Dandré Bardon en 1684, âgé de cinquante-six ans.

Quand les deux frères eurent cessé d'associer leurs talens, on reconnut que c'étoit Balthasar qui avoit le plus apporté dans cette association: Gaspard, réduit à lui-même, ne montra qu'un talent sensiblement inférieur, quoique non méprisable. C'est lui qui a fait à Versailles, sur les dessins de le Brun, les figures du Point du jour, de l'Afrique & de Mars, & celle d'Encelade. Il a exécuté à la porte Saint-Martin, du côté du fauxbourg, le bas-relief qui représente Mars portant l'œil de France & pourluivant un aigle. Son dernier ouvrage, qu'il ne put terminer, est ce foible groupe de l'enlèvement d'Orythie aux Tuileries: il y travailloit lorsqu'il mourut en 1681, dans sa cinquante septième année.

(33) Etienne le Hongre, né à Paris en 1628, » fit pour Versailles, dit Dandré Bardon, plusieurs ouvrages estimés; une figure » qui représente l'air, & deux termes désignant » l'un Vertumne, & l'autre Pomone. L'un des » quatre bas-reliefs de la porte Saint-Martin, » est l'ouvrage de son ciseau, & c'est d'après » son modèle qu'a été fondue la statue équestre » de Louis XIV, érigée à Dijon ». Il est mort en 1690, âgé de soixante deux ans.

(34) François Girardon est, de tous les sculpteurs qui furent employés pour le faste de Louis XIV, celui qui a laissé le nom le plus célèbre. Il dut une grande partie de sa réputation à ses talens, mais il fit contribuer aussi à sa célébrité la soupleſſe de son caractère.

Il naquit en 1630 à Troies en Champagne. Son père qui étoit fondeur, croyoit que les arts ouvroient une route trop incertaine pour aller à la

Digitized by Google

fortune, & que l'état de procureur en offroit une plus assurée. Ce fut à cette profession qu'il destina son fils, & il le mit quelque temps en apprentissage de chicane : vaincu enfin par les instances du jeune homme, il consentit à le placer chez un menuisier sculpteur ; mais dans l'espérance de le rebuter, il prit le maître de l'employer aux travaux les plus pénibles & les plus désagréables. Le menuisier, à qui les talens de l'élève devinrent bientôt utiles, se rendit son appui auprès de son père, & le jeune homme obtint la liberté de suivre son penchant.

Il auroit fait peu de progrès dans une semblable école, s'il n'avoit pas eu d'autres secours : mais les églises de Troies lui offroient pour objet d'imitation & d'étude un très-grand nombre de statues d'un bon style. Faites dans le seizième siècle, elles sont l'ouvrage de deux artistes dont on n'a retenu que les noms. L'un, nommé Gentil, étoit de Troies, & son goût formé sur l'antique, témoigne qu'il avoit été en Italie : l'autre, nommé Domenico, étoit Florentin, avoit été amené en France par Maître Roux & s'étoit attaché au Primatice. Guidé par ces modèles, Girardon, sans être encore sorti de sa ville natale, fit une statue de la Vierge que sa famille conserve encore, & qui est recommandable par la légèreté des draperies.

Son maître eut occasion de travailler, à quatre lieues de Troies, au château de Saint-Liébaut, qui appartenoit au chancelier Séguier ; il ne manqua pas de mener avec lui son élève, & ce voyage fut, pour le jeune homme, l'occasion de sa fortune. Le chancelier reconnut ses heureuses dispositions, & lui fit faire le voyage de Rome à ses frais. Le fouple Girardon s'étudia dans cette ville à gagner l'amitié de Mignard. De retour en France, il reçut du chancelier une pension sur le sceau, & pour gagner l'utile amitié de le Brun, qui étoit aimé de ce magistrat, il eut pour lui les complaisances d'un élève, affecta de ne paroître travailler que d'après ses conseils, de le regarder comme son maître, & d'adopter son goût de dessin, qu'on peut même reconnoître dans les ouvrages où il étoit libre de se livrer à son propre goût : il avoit fini par se rendre propre cette manière qu'il avoit tant de fois suivie par politique.

Les hommes bas & flateurs sont ordinairement envieux : Girardon le fut du Puget, quand cet artiste, dont il ne pouvoit égaler le génie ni la fière exécution, parut à la cour ; il fut effrayé de l'apparition d'un tel rival, & on lui attribue, comme à leur premier auteur, les dégoûts qu'éprouva le statuaire provençal, qui lui rendirent odieux les artistes de Paris, & l'engagèrent à renoncer aux travaux de la cour.

Les deux statues, grandes comme nature, qui décorent la chapelle de Notre-Dame-de-la-Paix, aux Capucins de la rue Saint-Honoré, sont les premiers ouvrages de Girardon ; il en fut chargé à son retour de Rome. C'est de lui que sont quatre figures des bains d'Apollon : il fut, dans cette entreprise, déclaré le vainqueur de ses rivaux, & reçut des mains de Louis XIV, le prix d'honneur consistant en une bourse de trois cens louis : les frères Marsy n'auroient pas été indignes de le partager.

La faveur de Girardon baissa avec celle de le Brun à la mort de Colbert : Louvois, au lieu de consulter le premier peintre, donnoit toute sa confiance à Mansard : Girardon eut souvent l'humiliation d'être chargé des ouvrages peu recherchés par les rivaux ; mais il avoit trop de réputation pour ne pas continuer d'être employé.

Quand Mignard devint premier peintre, Girardon fut l'humble courtisan de cet artiste, comme il l'avoit été de le Brun, ennemi de Mignard. On prétend que le peintre n'exerçoit pas avec modestie l'empire que lui donnoit le statuaire ; il affectoit avec lui l'orgueil d'un artiste supérieur sur un ouvrier subalterne, & peut-être goûtoit-il quelque plaisir à humilier l'artiste qui se dégradoit & qui, près l'avoir flatté lui-même s'étoit reconnu la créature de le Brun.

Mais cessons de nous arrêter sur les foiblesses du statuaire & ne nous occupons que de ses ouvrages. L'un de ceux qui ont le plus contribué à la réputation, est le mausolée de Richelieu dans l'église de la Sorbonne : la composition est de le Brun, mais on sait combien il y a loin d'un dessin à l'exécution d'un ouvrage de sculpture.

La statue équestre de Louis XIV, érigée dans la place de Vendôme, est l'un des monumens célèbres de Paris ; elle a vingt-un pieds de haut, & c'est la première de cette grandeur qui ait été fondue d'un seul jet, au moins par les modernes. On sait que Girardon a un peu tâtonné cet ouvrage ; mais qu'importe les premières incertitudes de l'artiste quand le travail est terminé ? Ce qu'on a droit de reprocher à ce monument, c'est la pésanteur des formes dans la figure du héros, le défaut de finesse, de grace, de mouvement, & une certaine rondeur qui se remarquent dans cette figure & dans celle du cheval.

Girardon avoit fait un autre modèle qui se trouva trop petit. Il fut cependant jetté en bronze, & est aujourd'hui érigé à Beauvais.

On connoît de ce statuaire le tombeau de son épouse à Saint-Landri ; il a été exécuté par ses élèves, & est trop grand pour le temple dans lequel il est placé ; celui de la princesse de Conti à Saint-André-des-Arcs ; celui de

Digitized by Google

Louvois aux Capucines; celui de MM. Castellan à St.-Germain-des-prés.

Entre ceux de ſes ouvrages qui décorent le parc de Verſailles, on diſtingue les ſculptures du baſſin de Neptune, l'Hiver ſous la figure d'un vieillard, tenant un vaſe de feu, la fontaine de la pyramide, & ſurtout le groupe de l'enlévement de Proſerpine. Tous ces ouvrages, excepté le troiſième, ont été exécutés ſur les deſſins de le Brun.

On reproche à Girardon de n'avoir pas bien ſu travailler le marbre, & d'avoir imprimé à ſes ouvrages une peſanteur que leur donne le vice de l'exécution. Dandré Bardon tâche de l'excuſer, en diſant que trop occupé pour pouvoir travailler lui-même ſes marbres, il abandonna cette partie eſſentielle de la ſculpture à des artiſtes qui, quoiqu'habiles, n'ont pas jetté dans l'exécution tout l'eſprit & toute la vérité que la main des auteurs y imprime ordinairement.

On peut croire cependant que s'il eût bien poſſédé le travail du marbre, il n'auroit pas ſouffert que ſes ouvrages euſſent conſervé une tache d'imperfection qu'il auroit dépendu de lui de leur ôter. Il auroit fait avancer ſes marbres, & leur auroit imprimé le dernier caractère du maître. Quoiqu'il en ſoit, on avoue qu'il poſſédoit à un haut dégré l'art de modeler. « La figure de Jupiter, placée dans » une des niches de la colonnade du Louvre, » dépoſe de ſon talent en cette partie. Ce » plâtre travaillé à la main, dit M. D..., a » douze pieds de proportion, & quoique ce » ne ſoit qu'une première penſée, il eſt un de » ceux qui peuvent faire juger plus réelle- » ment du mérite de ſon auteur ».

Girardon eſt mort à Paris en 1715, âgé de quatre-vingt-cinq ans.

(35) Jean-Baptiste Tubi, naquit à Rome en 1630. Je ne trouve ni quel fut ſon maître, ni en quelle année il vint en France; mais on ſait qu'il fut admis à l'Académie royale en 1663, à l'âge de trente-trois ans. Quoique la qualité de copiſte ſoit rarement un titre de gloire, il ſuffiroit à celle de Tubi d'avoir fait la belle copie en marbre du grouppe antique de Laocoon, qui décore les jardins de Trianon. Ce morceau peut conſoler les François de ne pas jouir de l'ouvrage original.

Tubi a fait à Verſailles, au milieu du baſſin d'Apollon, ce Dieu monté ſur un char tiré par quatre courſiers que conduiſent des Tritons; la fontaine de Flore, la Poéſie Lyrique, Acis & Galatée, & la figure de l'Amour tenant un peloton de fil.

On voit de lui à Paris un morceau célèbre; c'eſt la belle demi-figure repréſentant la mère de le Brun, dans l'égliſe de St. Nicolas-du-Chardonnet.

On regarde encore comme de beaux ouvrages les figures de la Religion, & celle de l'Immortalité, toutes deux placées dans l'égliſe de Saint-Euſtache, la première au tombeau de Colbert, la ſeconde à celui de la Chambre, médecin ordinaire du roi. Il eſt l'auteur des deux grands bas-reliefs de la porte Saint-Bernard, & du grouppe qui, à Saint-Denis, repréſente, ſur le tombeau de Turenne, ce grand capitaine expirant dans les bras de l'Immortalité. Un écrivain obſerve qu'un grand nombre des ouvrages de Tubi ſont faits ſur les deſſins de le Brun, *d'après leſquels*, ajoute-t-il, *les plus fameux ſculpteurs ſe faiſoient gloire de travailler.* Il auroit été plus vrai de dire qu'ils étoient contraints de ſe ſoumettre à cette humiliation, & que c'étoit à ce prix qu'ils achetoient l'avantage d'être employés aux travaux ordonnés par le roi. Cette tyrannie du peintre a peut-être privé les arts de quelques chefs-d'œuvre du Puget.

Tubi eſt mort à Paris en 1700, âgé de ſoixante & dix ans.

(36) Christophe Veirier, né à Trets en Provence en 1630, « fut, dit Dandré Bardon, » un digne élève de Puget, ſon parent. Il » n'eſt guère connu que dans ſa patrie, parce » qu'il n'en ſortit jamais. Il exécuta une partie » des ouvrages de ſon maître, & notamment » le cartel de l'hôtel-de-ville de Marſeille. » On voit, au bureau de la conſigne de cette » même ville, un enfant en marbre de demi-» relief; à Aix, dans une des chapelles de » l'Oratoire, la figure d'un Jéſus; aux Carmélites, deux bas-reliefs; un Mars au pa-» villon dit de la Mulle; un faune chez M. » d'Eiguilles, & chez M. de Brue un Lyſima-» chus que les grands maîtres ne déſavoue-» roient pas ». Il eſt mort en 1689, âgé de cinquante-neuf ans.

(37) Martin vanden Bogaert, connu ſous le nom de Desjardins, naquit à Bréda, en Hollande, en 1640. Il vint encore jeune à Paris, & fut reçu de l'Académie royale à l'âge de trente-un ans. Il fit préſent à ce corps d'un bas-relief repréſentant Hercule couronné par la Gloire, du portrait du Marquis de Villacerf, du nom de Colbert, mais ſurtout de celui de Mignard, morceau diſtingué. Le premier de ſes ouvrages conſidérables eſt la ſtatue équeſtre de Louis XIV, érigée à Lyon dans la place de Bellecour. Il orna enſuite de ſix grouppés de pierre, repréſentant les évangéliſtes & les pères de l'égliſe grecque & latine, le portail de l'égliſe du collége Mazarin; il ſculpta en marbre, pour le petit parc de Ver-

Digitized by Google

faillies, le Soir désigné par Diane, ayant près d'elle une levrette; par la manière dont il termina la statue d'Artémise, commencée par le Fèvre, il se rendit propre cette figure; il fit pour l'orangerie la figure pédestre de Louis XIV, vêtue à la romaine : mais rien ne donna plus d'éclat à sa réputation que le monument de la place des Victoires, érigé aux frais du maréchal de la Feuillade qui, dans ce siècle des flatteurs, se distingua par ses flatteries fastueuses, & fut imprimer à ses actions de courtisan un caractère de grandeur. Le roi, couronné par la victoire, est représenté debout, vêtu des ornemens de la royauté, & ayant sous ses pieds un cerbère, pour désigner son triomphe sur la triple alliance. Ce groupe a treize pieds de haut, & fut fondu d'un seul jet. Ce fut Desjardins lui-même qui dirigea la fonte, & il étonna la France qui n'avoit pas encore vu tenter, d'un seul jet, des fontes colossales. Le piédestal étoit orné de six bas-reliefs : & aux quatre angles paroissoient enchaînésdes esclaves en bronze qui désignoient les nations dont le monarque avoit triomphé. esclaves viennent d'être enlevés, en 1790, par décret de l'Assemblée Nationale.

On voit aussi à Paris, du même artiste, les quatre Vertus Cardinales, distribuées en quatre bas-reliefs, dans l'église de Sainte-Catherine, & aux Capucines la figure en bronze de la Vigilance qui décore le tombeau de Louvois.

Desjardins mourut fort riche, en 1694, âgé de cinquante-quatre ans. Son fils reçut des lettres de noblesse, & ne se distingua que par le titre de nouveau gentilhomme, & par celui d'amateur de l'Académie royale, où son père s'étoit illustré comme artiste, réunissant en sa personne des titres de noblesse bien plus respectables.

(38) Antoine Coysevox, originaire d'Espagne, naquit à Lyon en 1640. Avant l'âge de dix-sept ans, il s'étoit déjà fait connoître dans cette ville par une statue de la Vierge : il vint alors à Paris, travailla sous Lérambert & sous d'autres maîtres habiles, fit par leurs exemples & leurs leçons de rapides progrès, se rendit bientôt célèbre, & avoit à peine vingt-sept ans quand il fut choisi par le cardinal de Fustenberg pour aller en Alsace décorer son palais de Saverne. Ces ouvrages l'occupèrent quatre années, après lesquelles il ne revint à Paris que pour partager avec les artistes les plus célèbres les travaux les plus capables, par leur importance, d'immortaliser leurs noms.

Après avoir fait la statue pédestre de Louis XIV que l'on voit dans la cour de l'hôtel-de-ville de Paris, & les deux bas-reliefs dont est enrichi le piédestal, il fut chargé par les Etats de Bretagne d'exécuter la statue équestre du même roi, ouvrage en bronze de quinze pieds de haut. Il ne crut pas, comme l'avoit apparemment pensé le Bernin, que pour représenter des chevaux, il suffit d'avoir jeté sur ces animaux quelques regards, ou d'en avoir fait tout au plus quelques études légères. Il sentit que le succès en ce genre ne pouvoit être que le fruit d'une profonde étude, il se fit amener seize ou dix-sept des plus beaux chevaux des écuries du roi, choisissant entre ces animaux, choisis eux-mêmes, les plus belles formes qui distinguoient chacun d'eux, les observant dans l'état de repos & dans tous leurs mouvemens, fixant dans sa mémoire, traçant sur le papier ou imprimant dans la terre ou la cire les mouvemens les plus fugitifs, s'instruisant ainsi par lui même & par les leçons des plus habiles écuyers, perfectionnant enfin toutes ces études en les appuyant sur la base de l'anatomie, & faisant lui-même des dissections de chevaux. C'est à l'opiniâtreté de semblables études que sont dûs les succès dans les arts. Des études légères peuvent quelquefois procurer des succès brillans, mais passagers.

On voit à Paris des preuves de l'habileté que Coysevox s'acquit en ce genre, dans les deux chevaux ailés, destinés d'abord pour les jardins de Marly, & placés ensuite aux Tuileries. L'un porte Mercure, & l'autre la Renommée, figure remarquable par son extrême légèreté. Ils ne sont pas tout-à fait exempts de maniere, mais on voit que cette manière est fondée sur la science, & que ne pardonne-t-on pas d'ailleurs au feu dont ils sont animés? Ce jardin offre encore du même artiste le fleuve, jeune faune, dans lequel l'artiste a exprimé la vigueur de l'homme champêtre, & deux autres ouvrages moins remarquables, dont l'un représente Flore, & l'autre une Hamadriade.

Paris renferme des monumens plus austères; ouvrages de la même main : le tombeau du cardinal Mazarin aux Quatre-Nations, celui du prince Ferdinand de Fustenberg à l'abbaye Saint-Germain-des-prés, celui de Manfard à Saint-Paul; mais surtout celui de Colbert à Saint-Eustache, qui est compté entre ses chefs-d'œuvre.

Coysevox a fait à Marly les groupes placés aux deux extrémités de la rivière de Marly; on y distingue le Neptune & l'Amphitrite; à Versailles, deux fleuves en bronze, la Dordogne & la Garonne, l'Abondance, un esclave attaché à des trophées, sept bas reliefs dans la colonade, un grand vase entouré de bas-reliefs relatifs à l'histoire de Louis XIV, &c. à Sceaux, une figure de fleuve placée dans

Digitized by Google

une niche rocaillée ; à Chantilly, la ſtatue en marbre du Grand Condé.

Ces travaux conſidérables ne l'empêchèrent pas de faire un grand nombre de portraits. On peut juger de leur mérite en général, par celui de le Noſtre à Saint-Roch, de Colbert à Saint-Euſtache, de le Brun à Saint-Nicolas du Chardonnet.

Des portraits de Louis XV en buſtes & en médaillons, & la figure en marbre de Louis XIV, placée dans le chœur de Notre-Dame, ſont des ouvrages de ſa vieilleſſe. Il eſt mort à Paris, en 1720 ; âgé de quatre-vingts ans.

(39) Corneille Vancleve, originaire de Flandres, naquit à Paris en 1645, fut placé chez François Anguier, & ſeconda ce maître dans le travail des bas-reliefs de la porte Saint-Martin. Il remporta le grand prix à l'Académie Royale, & partit pour Rome en 1671 avec la penſion du Roi.

Après ſix ans d'études dans cette ville, il revint à Paris, & ne tarda pas à être reçu de l'Académie Royale, à laquelle il donna en 1681, pour morceau de réception, la figure de Polyphème. Nos temples renferment un grand nombre de ſes ouvrages. On voit de lui à Notre Dame, deux anges en bronze, de grandeur naturelle, tenant des inſtrumens de la paſſion ; ce ſont les plus voiſins du maître-autel : dans l'égliſe de Sorbonne, un ange de marbre, ſur le fronton du maître-autel ; aux Invalides, trois bas-reliefs ; l'un repréſentant la ſépulture du Sauveur ; l'autre, Saint Louis faiſant la tranſlation de la couronne d'épines ; & le troiſième, ce Prince recevant l'Extrême Onction ; les anges qui ſont au-deſſus de la porte du côté de la campagne, tant en dehors qu'en dedans ; les deux anges & la gloire placés au grand-autel dans l'égliſe de Saint-Paul.

L'un des groupes de marbre placés dans le jardin des Tuileries, au bas du fer à cheval, eſt l'ouvrage de Vanclève, & fait honneur à cet Artiſte ; c'eſt celui qui repréſente la Loire & le Loiret ſous la figure d'un fleuve & d'une rivière.

C'eſt lui qui fut chargé de décorer le maître-autel de la chapelle du Roi à Verſailles. Il a fait pour la fontaine de Diane, dans le parc, le modèle du lion qui terraſſe un loup, ouvrage fondu par les Kellers ; c'eſt encore de lui qu'eſt dans le même parc, la ſtatue de Mercure. Il a travaillé aux cariatides de Marly. S'il n'eſt pas du nombre des artiſtes qui ont répandu le plus grand éclat, il eſt au moins du nombre de ceux qui méritent de l'eſtime, & on ne pourroit lui en refuſer, quand il n'auroit fait que donner l'exemple d'un zèle ardent pour ſon art & d'une vie très-laborieuſe. On aſſure qu'il ſe leva toute ſa vie à quatre heures du matin, pour donner au travail un temps où le ſilence & la tranquillité règnent encore dans la nature. Il ſe ſatisfaiſoit difficilement lui-même, revenoit pluſieurs fois ſur ſes idées avant de s'arrêter ſur l'une d'elles, détruiſoit & recommençoit les eſquiſſes & les maquettes ; & quand il avoit enfin arrêté ſon projet, il ne ſe montroit pas moins difficile ſur le choix des formes, & ſur l'exécution. Il avoit moulé ſur la nature un grand nombre de figures de femmes pour avoir toujours ces objets ſous les yeux ; mais ſi ces moulures lui offroient les formes dans la plus grande vérité, elles n'offroient pas de même le ſentiment de la chair ; auſſi reproche-t-on à notre artiſte d'avoir quelquefois manqué dans cette partie. Il eſt mort à Paris en 1732, âgé de quatre vingt-ſept ans : il joignoit à une exacte probité, une humeur affable & un caractère conſtant, & ne ſe montroit pointilleux que ſur les égards qu'il croyoit dûs au rang qu'il occupoit à l'Académie, dont il fut Recteur & enſuite Chancelier.

(40) Sébastien Slodz naquit à Anvers en 1655, & vint à Paris où il entra dans l'école de Girardon. C'eſt de lui que l'on voit aux Tuileries cette figure d'Annibal qui compte les anneaux des Chevaliers Romains ; morceau juſtement eſtimé par la préciſion des formes & par la beauté du travail, mais auquel on reproche juſtement le défaut de nobleſſe & d'expreſſion. C'eſt encore un bon ouvrage que ſon bas relief, placé aux Invalides, & qui repréſente Saint Louis envoyant des Miſſionnaires dans les Indes. Il a exécuté à Verſailles le groupe de Protée & d'Ariſtée, & à Marly la figure de Vertumne. Il eſt mort en 1726, âgé de ſoixante-onze ans.

(41) Pierre le Gros, né à Paris en 1656, fils d'un ſculpteur dont il a effacé le mérite mais qui avoit eu aſſez de talent pour être Profeſſeur de l'Académie Royale, remporta le grand prix, & fut envoyé à Rome avec la penſion du Roi dès l'âge de vingt ans. Bientôt il eut occaſion d'y faire connoître ſes talens & d'y prendre place avec les Sculpteurs qui jouiſſoient alors de la plus grande célébrité. C'étoit le temps où les Jéſuites faiſoient décorer l'autel de Saint-Ignace dans l'égliſe des Jeſus : ils ouvrirent un concours pour deux groupes qui devoient être placés aux côtés de cet autel, & le Gros ſe ſentoit intérieurement capable de prendre part à ce combat ; mais on ne croit pas volontiers qu'un jeune homme puiſſe lutter avec ceux que l'on compte au rang des maîtres ; l'âge de le Gros pouvoit inſpirer à ſes juges des préventions qui lui auroient été peu favorables. Les Jéſuites eux-mêmes qui ſentoient que ſon mérite étoit au-deſſus

dessus de son âge, lui conseillèrent de faire ses modèles en secret, & de les envoyer encaissés comme s'ils arrivoient de Gênes. Le jour du jugement arrive; les modèles des concurrens sont exposés; ceux de le Gros sont tirés de leurs caisses: artistes, amateurs, tous admirent l'ouvrage de l'artiste étranger; tous lui adjugent unanimement le prix, & apprennent avec étonnement que l'inconnu est ce jeune le Gros dont ils auroient peut-être blâmé l'audace, s'il leur avoit été nommé plutôt. Cet événement fit sa réputation, & il sut bien la conserver.

Il ne tarda pas à faire le fameux bas-relief où le Bienheureux Louis de Gonzague est représenté dans la gloire. » Il est composé, dit » Dandré Bardon, de deux groupes saillans » liés par des objets intermédiaires de différens » reliefs. Dans le groupe principal, le héros, » tout-à fait isolé dans la partie supérieure, & » détaché sur un ciel qui lui sert de fond, est » porté sur un trône de nuées soutenu par des » anges. C'est par les tournans de la figure, & » par les fuyans des nuages, que les objets ac- » cessoires conduisent cette masse jusqu'au » champ du bas-relief. Un même artifice dirige » les effets produits par les chérubins qui for- » ment le second groupe. Les ailes étendues » du principal émissaire céleste, ses draperies » voltigeantes, les nuées qui l'environnent, » les anges qui l'accompagnent, concourent » successivement au stratagême du ciseau. Eh! » quels accidens de lumière n'en résulte-t-il » pas? De grandes masses de jours & d'ombres, » des parties de demi-teintes très-étendues qui » les font valoir, des échos qui les rappellent, » jettent dans l'ouvrage les charmes du clair- » obscur. Des travaux variés & finis, des pi- » quans répandus, des noirs fouillés dans les » objets des premiers fires, un *faire* savam- » ment négligé, & presqu'effacé, des légère- » tés, des indécisions ménagées avec adresse » dans les parties fuyantes, l'embellissent des » charmes de la vérité. On croit voir l'air » rouler autour des corps, & tous les corps se » mouvoir dans les airs. Quelle magie produit » une illusion plus séduisante? N'est-ce pas » l'industrie avec laquelle on expose les dif- » férens reliefs, qui prête le mouvement aux » objets? Sans doute l'œil attiré successivement » sur les divers points présentés par la rondeur » des figures, croit voir en elles l'action qu'il » se donne pour en parcourir les beautés. Tel » un voyageur, du sein d'un désert, croit » appercevoir les bords de la vie fuir loin » de lui, tandis que c'est lui-même qui s'en » éloigne. «

On compte aussi au nombre des célèbres ouvrages de le Gros, la figure de Saint Stanislas. Il est représenté de grandeur naturelle & couché sur le lit de mort: sa tête, ses mains, ses pieds sont de marbre blanc, sa robe de marbre noir, & son lit de marbre sicilien de différentes couleurs; exemple qu'il ne faudroit pas imiter. L'objet de la sculpture n'est pas d'exprimer la couleur propre, & chez elle ces sortes de recherches de la vérité ne font que rendre le mensonge plus sensible. Si le marbre noir peut imiter la couleur de la robe d'un jésuite, le marbre blanc ne peut imiter celle de la chair. Ces bigarrures de marbres variés ont quelque chose de gothique: ce n'est pas elles que les vrais connoisseurs admirent dans l'ouvrage de le Gros, mais l'art par lequel il les a réparées.

La rivalité avec ce grand statuaire, ne pouvoit plus choquer les plus habiles sculpteurs; ils durent le voir sans envie concourir avec eux pour la décoration de Saint Jean de Latran, & faire les statues des apôtres Saint Thomas & Saint Barthelemi. Sa statue de Saint Dominique, dans la basilique de Saint Pierre, est compée au nombre des chefs-d'œuvre de Rome.

Il venoit de la terminer, quand il voulut revoir sa patrie où il ne devoit pas recevoir l'accueil qu'il méritoit. Il y décora l'hôtel de Crozat, qui a été depuis celui de Choiseul, & qu'on a détruit avec les ouvrages de notre artiste, pour bâtir la salle de la Comédie Italienne. Il fit aussi quelques sculptures à Montmorency.

On ne peut assurer s'il fit pendant ce séjour, ou s'il envoya de Rome cette belle figure représentant une Dame Romaine, que l'on voit au jardin des Tuileries, & que les artistes regardent comme un monument précieux de la science & du grand goût de ce statuaire. Il est vrai qu'une figure antique lui en a inspiré l'idée; mais la gloire du succès lui reste toute entière, & l'original qu'il a suivi ne peut guère être regardé que comme une pensée ou une esquisse qui lui laisse à lui-même le mérite de l'originalité.

Voici la description du morceau antique qu'on lit dans le *Voyage d'un François en Italie*, tome IV. « Il y a dans un portique » ouvert de la ville Médicis, du côté du jar- » din, une matrône qui a été copiée par le » Gros. L'attitude de cette figure est belle, » ainsi que l'ordonnance de sa draperie: mais » l'exécution en est sèche, les plis en sont » égaux, sans variété; le caractère de la tête en » est dur, & sans aucun agrément, quoique » grand; les cheveux droits & secs; les pieds » en sont chaussés à sandales dans lesquelles » il y a un bas ». On peut voir dans les jardins de Sceaux, une copie exacte de cette antique, & l'on reconnoîtra combien elle a gagné dans l'imitation du statuaire moderne. Cette imitation a devient originale, dit Dan-

Digitized by Google

» dré Bardon, par les beautés que le Gros y a » introduites. Il a su concilier la belle inten- » tion que présente le marbre qui lui a servi » de modèle, avec les vérités dont il est dé- » pourvu, & dont on sent qu'il étoit suscep- » tible ».

Il ne resta que deux ans à Paris, & partit mécontent de l'académie qui, au lieu de rechercher l'honneur de se l'associer, ne lui donna que des dégoûts Il auroit desiré d'être au nombre de ses membres; mais son mérite étoit assez connu, pour qu'il pensât qu'on dût le dispenser de venir montrer des ouvrages comme un homme dont le talent est encore incertain. Les corps sont naturellement attachés à leurs formes ordinaires; mais il est des hommes que leur mérite doit mettre au-dessus de ces formes, & des réputations qui sont trop générales & trop brillantes pour devoir être soumises à des jugements particuliers. Mais les envieux traitèrent le Gros comme ils avoient traité le Pujet; au lieu de joindre leurs applaudissemens à ceux du public, ils cherchèrent à dégrader la gloire de ces hommes qu'ils redoutoient, & les noms de ces deux grands statuaires manquent à la liste des académiciens. L'absence de ces noms fameux y fait une tache. Le Gros retourna à Rome, & aggrava, par de nouveaux chefs-d'œuvre, l'injustice de sa patrie.

On distingue entre eux le bas-relief de Tobie dans l'oratoire du Mont-de-piété; la statue en pied du Cardinal Calanaita à la Minerve, & le tombeau de ce même Cardinal à Saint Jean de Latran; celui de Pie IV à Sainte Marie Majeure; celui d'un prélat de la maison Aldobrandini à Saint Pierre aux liens; celui de Grégoire XV à Saint Ignace.

Dans l'église du Jesus, il a fait la figure de Saint Ignace, en argent, de neuf pieds de proportion; elle est grouppée avec trois anges. La Sainte Thérèse qu'on voit de lui à Turin, dans l'église des Carmélites, est mise au nombre de ses meilleurs ouvrages.

La France doit regretter d'avoir si peu de monumens d'un artiste qu'elle a produit, & doit être jalouse de ce que Rome, pour me servir des expressions de M. D..., est la seule qui puisse dire que ce fut un grand homme Il étoit persuadé que, dans son art, ce qui n'est qu'agreable, sans avoir un grand caractère, n'est point beau; il voyoit avec peine le goût de son pays pour tous ces petits agrémens qu'on y préfere trop souvent à la beauté: « Vous » ne voulez que du tendre, du joli, de l'ai- » mable, disoit-il un jour à un François; & » souvent le beau, le grand vous échappe ».

Il mourut à Rome en 1719, âgé de cinquante-trois ans. On croit que ses jours furent abrégés par le chagrin. Il ne pouvoit se consoler de l'indifférence qu'avoient témoignée pour ses talens les académiciens de Paris: il auroit dû se persuader qu'ils lui auroient fait un meilleur accueil, s'ils avoient intérieurement rendu moins de justice à sa supériorité.

(42) Nicolas Coustou, né à Lyon en 1658, apprit les premiers principes de son art sous son père, qui étoit sculpteur en bois, & vint à Paris, à l'âge de dix-huit ans, recevoir les leçons plus savantes de Coysevox, son oncle. Il remporta le grand prix de l'académie à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il s'appliqua principalement, dans cette ville, à étudier les ouvrages de Michel-Ange & de l'Algarde, tempérant par les agrémens de l'un ce que l'autre a de rudesse. Ce fut dans cette ville qu'il fit la copie de l'Hercule Commode qui est placée dans les jardins; & comme l'original n'est qu'une antique des siècles inférieurs de l'art, il se crut permis de ne s'y pas attacher servilement.

Après trois ans d'absence, il revint à Paris & vit son talent recherché. L'ouvrage le plus important par lequel il commença à le consacrer, fut le grouppe qui représente la jonction de la Seine & de la Marne. Ces deux figures ont neuf pieds de proportion, & sont accompagnées de figures d'enfans qui tiennent les attributs de ces rivières. Ce morceau capital, que l'on continue d'estimer, étoit destiné aux jardins de Marly; mais il est placé aux Tuileries, & fait un des ornemens de la capitale. On voit encore, dans le même jardin, quatre ouvrages de cet artiste: deux retours de chasse, figurés par des nymphes dont chacune est grouppée avec un enfant; la statue de Jules César, & sur tout le berger chasseur. On estime moins les deux chasseurs qu'il a faits pour le jardin de Marly. L'un vient de terrasser un sanglier, & est prêt à lui donner la mort; l'animal est une belle imitation du sanglier antique de Florence: l'autre tient un cerf par le bois, & va lui plonger le couteau dans la gorge. On blâme le costume de ces deux figures; on y trouve un goût françois trop opposé au goût pur de l'antique. Mais on retrouve tout le talent de Coustou dans le grouppe de tritons qui décore la cascade rustique de Versailles. On l'admire encore plus dans la descente de croix, qu'on appelle le vœu de Louis XIII, & qui est placée au fond du chœur de Notre-Dame, à Paris. C'est, suivant Dandré Bardon, un chef-d'œuvre qui renferme ce que le grand caractère de dessin & le majestueux pathétique de l'expression ont d'intéressant. On voit aussi du même artiste, dans cette église, un Saint Denys en marbre, & le crucifix élevé au-dessus de la grille du chœur. C'est de lui qu'est le tom-

Digitized by Google

beau du Prince de Conti dans le chœur de l'église de Saint André des Arcs, & celui du Maréchal de Crequy aux jacobins de la rue Saint-Honoré. Il fit pour la ville de Lyon, la figure en bronze de la Saone, de dix pieds de proportion, qui orne le piédestal de la statue de Louis XIV. Cet artiste a travaillé jusqu'à l'âge de soixante-seize ans, & le dernier de ses ouvrages, que la mort ne lui a même pas permis de terminer entièrement, est l'un des plus estimés : c'est un bas-relief en médaillon, représentant le passage du Rhin. Il est placé à Versailles, dans le sallon de la Guerre. Coustou a fini sa carrière laborieuse en 1733. Il s'est distingué par l'esprit de ses conceptions & l'agrément de son exécution. Ses formes ont de la pureté ; mais on ne trouve pas dans ses ouvrages le caractère sage de l'antique : on pourroit lui reprocher de s'être trop pénétré du goût françois, & d'avoir eu plus d'agrément que de grandeur.

(43) Camille Rusconi, né à Milan en 1658, apprit son art à Milan & se perfectionna à Rome. Il étudia furtout l'antique, & ce fut après l'avoir copié, qu'il tenta de l'imiter dans des ouvrages originaux. Il copia l'Antinoüs, l'enlèvement de Proserpine, l'Apollon du Belvedere, & deux fois l'Hercule Farnèse. L'Apollon & l'un de ces Hercules, ont passé en Angleterre.

Il travailla d'abord en stuc, & ses premiers ouvrages en marbre sont le tombeau de Palavicini, & celui de Fabretti. Il a fait quatre des apôtres qui ornent la nef de Saint-Jean de Latran : ces figures, dans la proportion de dix-neuf pieds, représentent Saint-André, Saint-Mathieu, Saint-Jean & Saint-Jacques le Majeur. Son ouvrage capital est le tombeau de Grégoire XIII, placé dans l'église de Saint-Pierre. Sous une grande arcade, ce pontife est représenté assis dans la chaire papale, & revêtu de ses habits pontificaux. Plus bas, la Justice & la Piété, soulèvent une grande draperie, & laissent voir un bas-relief qui n'est pas moins estimé que le reste du monument. Quand cet ouvrage fut découvert, on y admira la beauté du génie soutenue par les charmes de l'exécution. » Peu de sculpteurs entre ses » contemporains, dit M. D.... ont approché » comme lui de l'antique & de la nature. Ses » attitudes sont belles & majestueuses, ses » têtes peu communes, & ses draperies très- » élégantes. Il donnoit à ses figures l'action » qu'elles demandoient ; elles paroissoient vi- » vantes, tant il savoit bien exprimer les pas- » sions de l'âme ». On ajoute qu'il étoit modeste avec de grands talens, que jamais il ne dépriſoit les ouvrages de ses rivaux, & qu'épris d'amour pour la gloire, il travailloit pour elle bien plus que pour l'intérêt. Il est mort en 1728, âgé de soixante & dix ans.

(44) Grinling Gibbons. On ignore l'année qui a vu naître cet artiſte Anglais ; on ne connoît pas même le lieu de sa naissance, & l'on ne sait de qui il reçut les principes de son talent. Le premier qui l'employa, fut un directeur de spectacles à Londres, qui lui confia les sculptures d'une salle de comédie. Il fut ensuite occupé par Charles II, à la décoration du Palais de Windsor, & de quelques autres maisons royales.

On dit que Gibbons fit son propre buste en bois : on parle d'un bas-relief sur lequel il représenta le martyr de Saint-Etienne. On soupçonne que ce fut lui qui fit le modèle de la statue en bronze de Jacques II, qui est dans le jardin de Whitehal ; la seule circonstance qui autorise ce soupçon, c'est qu'on ne sache pas qu'il y eût alors en Angleterre aucun sculpteur capable d'entreprendre cet ouvrage : mais ce qui affoiblit beaucoup cette conjecture, c'est que les deux vertus qui accompagnent le buste de Prior à Westminster, & le tombeau de Newton, dans la même église, donnent une idée bien peu favorable du talent de Gibbons pour la figure. C'est dans la partie de l'ornement qu'il s'est distingué, & nous aurions gardé le silence sur ce sculpteur, s'il n'étoit pas le seul qu'ait produit l'Angleterre. On vante de lui des morceaux qui firent leur prix de la délicateſſe du travail, & de l'extrême patience ; tels que des oiseaux dont il semble que l'on compte les plumes, une cravatte de dentelle, &c. Quels chefs-d'œuvre à citer, après avoir nommé ceux de Michel-Ange, du Bologna, de l'Algarde, de le Gros, du Puget ! Gibbons est mort à Londres en 1721.

(45) Marc Chabry, élève du Puget, naquit à Lyon en 1660. Il a fait pour cette ville la peinture & la sculpture du Maître-Autel de l'église de Saint-Antoine, & un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, placé au-dessus de la porte de l'hôtel-de-Ville. Il fit présenter au roi une statue d'Hercule & une de la Vierge, & obtint le titre stérile de sculpteur de sa Majeſté à Lyon. On nous apprend que le Maréchal de Villars, lui paya 3000 livres, une statue représentant l'Hiver : nous serions plus curieux de connoître le mérite de cet ouvrage, que le prix qui en a été donné. Chabry fit à Mayence le portrait de l'électeur, revint dans sa patrie, & y est mort en 1717.

(46) Pierre le Pautre, né à Paris en 1660, étoit fils d'un architecte. Il apprit la

Digitized by Google

sculpture sous un maître dont le nom est aujourd'hui oublié, mais il se perfectionna par l'étude de la nature & des grands maîtres. Il resta quatorze ans à Rome où il étoit allé avec la pension du Roi. De retour en France, il s'attacha à l'académie des maîtres, & ne voulut pas se prêsenter à l'académie royale. Cela ressembloit à de la modestie, mais la modestie cache bien souvent de l'orgueil. Il ne dissimuloit pas à ses amis qu'il n'étoit pas fâché de rester dans un corps où il n'avoit pas de rivaux. D'ailleurs le Brun tenoit le sceptre de l'académie royale, & le Pautre ne vouloit pas soumettre sa tête au joug. Avec de tels sentimens, on doit prévoir qu'il fit peu d'ouvrages pour le roi, puisque le Brun en étoit le distributeur.

Il en fit un cependant auquel il doit sa réputation: c'est le groupe d'Enée enlevant son père Anchise, & tenant par la main son fils Ascagne, morceau que l'on voit aux Tuileries, & qui est compté au nombre des plus précieux ouvrages qu'aient produit les statuaires françois. Peut-être les anciens juges de la Grece auroient-ils exigé dans la figure d'Enée plus de grandeur, de noblesse, d'héroïsme: ils auroient voulu plus de beauté dans la tête du fils de Vénus: comme ils désignoient par un caractère bien marqué les descendans de Jupiter, ils auroient demandé qu'en eût reconnu dans Enée le fils de la plus belle des Déesses: mais des jugemens si sévères ne conviendroient pas aux modernes, qui sont trop souvent obligés à l'indulgence, & le groupe de le Pautre conserve la réputation qui lui a été justement accordée. Nous avons dit ailleurs qu'il avoit terminé le groupe d'Attis & Poetus, commencé par Theodon.

On voit de lui à la Muette, Clitie changée en tourne-sol, & une femme arrosant des fleurs que lui présente l'amour. Sa Sainte Marcelline est un ouvrage estimable. C'est lui qui a fait pour Marly une copie libre de l'Atalante antique. Il y a encore de cet artiste d'autres ouvrages, dont quelques uns ne répondent pas à sa réputation; mais le mérite de son Enée couvre les foiblesses de ses productions médiocres. Il est mort à Paris en 1744, âgé de quatre-vingt quatre ans.

(47) JEAN-LOUIS LEMOYNE, né à Paris en 1665 fut élève de Coysevox. » Il a fait, dit » Dandré Bardon, quantité d'ouvrages for» estimés: un bas relief du portement de croix » à la chapelle de Versailles: deux Anges » adorateurs qu'il a sculptés pour les Invalides; une Diane pour la Muette, &c. Il » s'adonna particulièrement au portrait. Celui » du Duc d'Orléans, régent du royaume; ceux » de Manfard, de Largillierre, qui sont placés » dans les salles de l'académie royale, dont » il fut recteur, donnent une juste idée de » son savoir. Il est mort à Paris en 1755, âgé » de quatre-vingt dix ans ».

(48) ROBERT LE LORRAIN, Sculpteur, dont le nom est peu connu, parce qu'il fut mal servi par les circonstances, naquit à Paris en 1666. Il se mit long-temps sous la discipline d'un peintre pour se former au dessin, & passa ensuite dans l'école de Girardon. Il gagna le premier prix à l'âge de vingt-trois ans, & fit le voyage de Rome avec la pension du Roi. Il y fit une étude opiniâtre de l'antique & des chefs-d'œuvre de peinture que renferme le Vatican, & à force de travail, il se dérouilla la famé, qu'il eut le bonheur de réparer en revenant dans sa patrie.

Il s'arrêta à Marseille où il termina quelques ouvrages commencés par Puget. A son arrivée à Paris, il trouva les travaux publics suspendus par les malheurs des temps, & apprit qu'un nouveau réglement pour l'académie royale, ne permettoit plus de recevoir de nouveaux artistes, pour ne pas augmenter le nombre des académiciens indigens. Il fut obligé de se faire affilier à l'académie des maîtres, & n'eut d'autres occupations que celles que lui fournirent quelques amateurs. Ses ouvrages ne furent que des morceaux de cabinet, entre lesquels on cite une Andromede coulée en bronze. Mais la plus grande partie de son temps étoit consacrée à exécuter en marbre les modèles de Girardon. Ce fut lui qui exécuta le mausolée de ce statuaire à Saint-Landri. C'étoit ainsi qu'en travaillant beaucoup, il restoit dans l'obscurité.

Cependant la permission de faire des élections nouvelles, fut rendue à l'académie royale, & le Lorrain y fut admis avec unanimité de suffrages. Il donna pour morceau de réception une Galathée. Ce fut à peu-près vers le même temps qu'il sculpta une femme pour la cascade rustique de Marli.

Il se vit enfin chargé de grands travaux, mais loin de la Capitale & des lieux fréquentés par les artistes & les connoisseurs. Le Cardinal de Rohan le choisit pour décorer en Alsace son Palais de Saverne. Ce fut là que le Lorrain, sans considérer le crédit qu'il avoit fait & qui lui étoit médiocrement avantageux, sacrifia ses intérêts & ceux de sa famille au desir de produire de grandes choses: ce fut-là qu'il déposa les monumens fur lesquels il espéroit fonder sa gloire, & qui furent détruits en 1779 par l'incendie qui consuma ce palais. Il avoit commencé les sculptures extérieures du palais épiscopal de Strasbourg; une attaque d'apoplexie l'obligea d'abandonner ces travaux qui furent terminés par une main peu digne de

Digitized by Google

s'associer à la sienne. Ainsi les événemens se sont accumulés pour s'opposer à sa réputation pendant sa vie & après sa mort.

On peut se former une idée de son talent par les statues des quatre saisons qu'il a faites pour l'hôtel de Soubise, par le bas-relief des chevaux d'Apollon, par ceux dont il a décoré un mausolée de la maison de Laigue aux Jacobins de la rue du Bacq, par une figure de Bacchus dans les jardins de Versailles & par quelques ouvrages dans la chapelle de ce château; enfin, par la Vierge en marbre de la paroisse de Marly.

Pendant les fréquens loisirs que lui laissoit son indolence à se procurer des travaux, il faisoit des têtes de fantaisie qui sont dispersées dans les cabinets; il réussissoit principalement à celles de jeunes gens & de femmes. Vanclève l'invitoit un jour à venir voir une tête de bacchante qu'il avoit acquise & que ce sculpteur prenoit pour une antique. Le Lorrain fut agréablement surpris en reconnoissant un de ses ouvrages.

Il aimoit à vivre dans la retraite, ne se montroit pas, ne cherchoit pas les occasions de se faire confier des entreprises: il falloit qu'on vînt le chercher, & l'on cherche rarement les hommes à talens qui se cachent. On dit qu'il travailloit souvent sans autres apprêts que de poser le marbre sur un tonneau, n'ayant pour modèle qu'une maquette, un dessin, ou le projet qu'il avoit dans sa tête. Mais avec cette manière libre d'opérer, il gâtoit quelquefois les morceaux qu'il étoit près de finir.

Après avoir éprouvé plusieurs attaques d'apoplexie, il est mort à Paris en 1743, âgé de soixante-dix-sept ans. Il paroît avoir moins cherché le grand, que l'agrément & le goût.

(49) ANGELO ROSSI, né à Gênes en 1671, se distingua comme sculpteur & comme dessinateur. Il apprit son talent dans sa patrie & à Venise; mais ce fut à Rome qu'à l'âge de dix-huit ans, il vint le perfectionner & l'exercer. Il se fit connoître par deux bas-reliefs qui contribuent à la décoration de la chapelle de Saint Ignace dans l'église du Jésus. Le bas-relief qu'il exécuta pour le tombeau d'Alexandre VIII, & qui représente plusieurs canonisations faites par ce pontife, est regardé comme le plus beau de ceux qui décorent la basilique de Saint Pierre. L'auteur consulta la nature même pour les moindres détails, & ne se permit de traiter les accessoires les plus indifférens, qu'après en avoir fait des études répétées. Ses soins furent couronnés par le plus grand succès, & cet ouvrage fut moulé par ordre de Louis XIV, qui voulut qu'un plâtre en fût déposé dans l'école Françoise de Rome, comme un exemple que les élèves de l'art devoient toujours avoir sous les yeux. « La » composition, dit Dandré Bardon, en est ém» blie sur un plan circulaire: les figures y » sont distribuées de manière que le héros du » sujet, placé sur le bombage du solide, est le » plus apparent & reçoit les accidens les plus » lumineux. Celles qui sont sur les côtés tour» nans abouissent au fond du bas-relief, sans » que l'art semble y conduire. On diroit que, » dans ce morceau de sculpture, la nature » seule fait tous les frais de l'illusion: c'est » le génie & le savoir qui ont varié, d'un tact » fin, le caractère des chairs & celui des » étoffes, & qui ont répandu, sur tous les ac» cessoires, le goût & la vérité ».

On parle avec beaucoup d'éloge du bas-relief de la Piété, ouvrage du même auteur, qui est conservé à Gênes, & de celui de la Prière au jardin des Olives, dont il fit présent au Cardinal Ottoboni.

On distingue entre ses ouvrages de rondebosse, qui sont en petit nombre, la statue colossale de Saint Jacques le mineur à Saint Jean de Latran, & un petit Satyre mangeant une grappe de raisin.

Mais sa gloire est sur-tout fondée sur le mérite supérieur de ses bas-reliefs. On dit que, dans ce genre, il a surpassé tous ses prédécesseurs, & a servi de modèle à ceux qui sont venus après lui. Il ne traitoit pas les bas-reliefs à la manière de l'Algarde qui donnoit une saillie considérable aux figures du premier plan, & faisoit du bas & du plein relief un mélange qui a trouvé des approbateurs illustres & d'illustres censeurs; mais il observoit ce demi-relief qui approche plus de la manière des anciens. L'étude, le travail, le chagrin de voir ses talens mal récompensés, altérèrent la santé de cet artiste, qui n'étoit pas moins aimable par son caractère & ses mœurs, qu'estimable par ses ouvrages, & le conduisirent au tombeau en 1715, âgé de quarante-quatre ans.

(50) GUILLAUME COUSTOU, frère de Nicolas, naquit à Lyon en 1678, fut élève de Coysevox, & surpassa son frère. Parti pour Rome avec la pension du Roi, des tracasseries l'empêchèrent d'en jouir. Avec un talent encore naissant, il fut obligé de travailler pour vivre dans cette capitale des arts, où les talens consommés ont peine à fixer l'attention. Les dernières ressources lui manquoient; il se disposoit à partir pour Constantinople, lorsqu'il fut recueilli par le Gros, & il travailla, sur le modèle & sous les yeux de ce grand maître, au bas-relief de Saint Louis de Gonzague. De retour à Paris, il donna pour sa réception à l'académie royale Hercule sur le bûcher, & fit quelques années après, pour les jardins de Marly, les figures de Daphné & d'Hippomène. La

Digitized by Google

Daphné, légèrement drapée, finement deſſinée, artiſtement exécutée, paroît être une imitation de l'Atalante antique. C'eſt auſſi à Marly, ſur la terraſſe, à la tête de l'abreuvoir, que ſe voyent les derniers, & peut-être les plus beaux de ſes ouvrages. Ce ſont deux groupes, dont chacun eſt compoſé d'un cheval & d'un écuyer; ces chevaux ſe cabrent & ſont pleins de feu. Le même artiſte, quelques années auparavant, avoit décoré du grouppe en marbre de l'Océan & de la Méditerranée, le tapis-verd de ces mêmes jardins.

On peut regarder comme un ouvrage capital la figure en bronze du Rhône, de dix pieds de proportion, qui accompagne à Lyon la ſtatue équeſtre de Louis XIV.

On voit de notre artiſte, à Verſailles, un Bacchus dans une allée du Théâtre d'eau, & un bas-relief placé ſur l'une des portes de la tribune du Roi. Il repréſente Jéſus-Chriſt dans le temple au milieu des docteurs. C'eſt lui qui a terminé le bas-relief du paſſage du Rhin, qui eſt placé dans le ſallon de la Guerre. « Le fort » Tholus, dit Dandré Bardon, déſigné par » une tour embraſſée, ſe deſſine légèrement ſur » le fond. Un génie portant le caſque du mo» narque paroît d'un côté; de l'autre, la Vic» toire couronne le héros. Ces deux objets, » traités dans une progreſſion raiſonnée de re» lief, ſoutiennent le flanc de la figure » principale, tandis que celle du fleuve, placée » ſur le ſite le plus avancé, ſoutient elle» même le grouppe où le roi domine, & s'ac» corde en même temps avec le champ du bas» relief, où elle parvient par la médiation des » acceſſoires qui l'environnent ».

Si, dans cet ouvrage, les talens de Guillaume ſont aſſociés à ceux de François, il a fait ſeul le beau bas-relief qui décore la porte royale des Invalides. « Louis XIV à cheval eſt accompa» gné de deux Vertus aſſiſes aux angles du » piédeſtal; les ſaillies, d'un relief léger, » ſont en contraſte avec des parties entière» ment liſoices. C'eſt par la magie des oppoſi» tions, que le ciſeau a judicieuſement con» trebalancé cette unité de plans qui jette de » la monotonie & de l'ennui dans certains bas» reliefs. La noble ſimplicité de celui que nous » examinons, continue l'artiſte que nous avons » déja cité, débarraſſe des détails minutieux » qui appauvriſſent les effets en les multipliant, » dévoile que l'auteur, élève de l'antique & de » la nature, a perfectionné, par l'inſpiration » de celle-ci, les principes puiſés dans l'autre ». On eſtime dans cet hôtel les figures en pierre de Mars & de Minerve, ouvrages du même ſtatuaire, ainſi que les figures d'Hercule & de Pallas à la principale porte de l'hôtel de Soubiſe.

Entre les morceaux qui aſſurent ſa réputation, on met dans un rang diſtingué le fronton du château d'eau vis-à-vis le Palais Royal: il y a repréſenté la rivière de Seine & la fontaine d'Arcueil. Il a auſſi décoré la Grand'Chambre du Parlement d'un bas-relief où l'on voit Louis XV entre la Juſtice & la Vérité. Ce laborieux ſtatuaire eſt mort à Paris en 1746, âgé de ſoixante-huit ans.

(51) JACQUES BOUSSEAU, élève de Nicolas Couſtou, naquit à Chavagnes en Poitou en 1681. Il donna pour morceau de réception à l'académie royale une figure d'Ulyſſe qui tend ſon arc. On voit de lui à la Magdeleine de Trénel le tombeau de M. d'Argenſon. M. D... lui attribue auſſi celui du cardinal Dubois dans l'égliſe collégiale de Saint-Honoré; mais, ſuivant Dandré Bardon, ce monument eſt de Guillaume Couſtou. Il a fait à Notre-Dame, dans la chapelle de Noailles, les figures de Saint Maurice & de Saint Louis, & un bas-relief repréſentant Jéſus-Chriſt qui donne les clefs à Saint Pierre. Le plus grand nombre de ſes ouvrages eſt à Madrid où il fut appellé en qualité de premier ſculpteur du roi d'Eſpagne. Il y eſt mort en 1740, âgé de cinquante-neuf ans.

(52) ANTOINE VASSÉ naquit à Seine en Provence, en 1683. Nous n'avons ſur lui d'autres renſeignemens que ceux qui nous ſont offerts par Dandré Bardon. « Il entreprit avec » ſuccès, dit cet artiſte, divers ouvrages de » ſculpture. Les décorations du chœur de » Notre-Dame & celles de l'hôtel de Toulouſe » ſont de ſon invention. Le bas-relief du maître» autel de la Métropole de Paris, la figure qui » eſt à la chapelle de la Vierge, la ſculpture » du portail des Capucines, &c, ſont les fruits » heureux de ſon ingénieux ciſeau ». Il eſt mort à Paris en 1736, âgé de cinquante-trois ans.

(53) FRANÇOIS DUMONT, né à Paris en 1688, fit de rapides progrès ſous ſon père, Maître Sculpteur de l'Académie de Saint-Luc. Il remporta de bonne heure le premier prix de l'Académie Royale: & étoit prêt de partir pour Rome avec la penſion du Roi, lorſqu'il fut retenu dans ſa patrie par l'amour; il épouſa la fille de Noel Coypel. Dès l'âge de vingt-trois ans, il fut admis à l'Académie Royale, & donna, pour morceau de réception, un Titan foudroyé; morceau d'un beau ſtyle & d'une fine execution: on voit le géant menacer encore le ciel qui le punit.

Sans parler de différens ouvrages qui contribuèrent à ſa réputation, & dont pluſieurs ſont à Petit-Bourg, nous paſſerons à deux figures qui ſont ſur-tout honneur à ſon talent; elles ſont à

Digitized by Google

Saint Sulpice, & repréſentent Saint Jean & Saint Joſeph: le premier eſt preſque nud; il a le bras gauche appuyé ſur un tronc d'arbre, & tient une croix de roſeaux enveloppée d'une banderolle: Saint Joſeph, caractériſé par le lys qu'il tient de la main droite, a, dans la gauche, un livre ſur lequel il ſemble méditer. Les deux autres figures parallèles, repréſentant Saint Pierre & Saint Paul, ſont du même auteur.

Le Duc de Lorraine voulut s'attacher un artiſte devenu célèbre dès ſon entrée dans la carrière. Il l'appella à Nancy; il le décora du titre de ſon premier ſculpteur: mais les travaux du premier ſculpteur ſe réduiſirent à un fronton & au modèle d'un autel.

Un monument plus capital dont il fut chargé & qui cauſa ſa mort, fut le tombeau du Duc de Melun placé chez les Dominicains de Lille. Dumont alla dans cette ville pour mettre la dernière main à ſon ouvrage: l'échafaud ſe briſa ſous lui; il ſe caſſa la jambe, & reçut intérieurement des bleſſures plus dangereuſes. Après avoir langui long-temps, il mourut en 1726, à l'âge de trente huit ans, n'ayant fait, en quelque ſorte, qu'indiquer ce qu'il auroit dû produire.

(54) Edme Bouchardon, né à Chaumont en Baſſigny en 1698, montra d'abord la plus forte inclination pour la peinture; ſon père qui étoit en même temps ſculpteur & architecte, & qui avoit de l'aiſance, ſeconda le penchant de ſon fils, & eut l'utile complaiſance de faire chaque jour pour lui les frais d'un modèle. Le jeune artiſte recueillit le fruit de ces études, lorſqu'une paſſion nouvelle, auſſi vive que la première, l'entraîna vers la ſculpture. Après avoir paſſé quelque temps dans l'école de Guillaume Couſtou, il remporta le premier prix de l'Academie Royale, & fut envoyé à Rome avec la penſion du Roi. Deſſinateur pur & facile, il eut un avantage qui manque à ceux des ſculpteurs qui ne ſavent guère que modéler, celui de multiplier aiſément les études dans cette ville ſi abondante en chefs-d'œuvre de l'art. Il copia au crayon les plus beaux monumens de l'art antique, & les principales figures de Raphael & du Dominiquin. Cependant il n'abandonnoit pas la pratique de l'art auquel il s'étoit particuliérement conſacré. Il fit une belle copie d'une figure antique repréſentant un Faune endormi; il ſculpta pluſieurs portraits, & traita ce genre dans ce beau goût de ſimplicité pure qui a fait le caractère de ſon ſtyle. Il étoit déja compté au nombre des habiles maîtres de l'Italie, & ſe voyoit chargé de l'exécution d'un grand monument, le tombeau de Clément XIII, lorſqu'en 1732, les ordres du Roi le rappellèrent en France.

Il fut chargé à ſon retour d'une ſtatue de Louis XIV, deſtinée pour le ſanctuaire de Notre-Dame; il en fit le grand modèle qui n'a pas été exécuté. Il répara, dans les jardins de Verſailles, la fontaine de Neptune, & y fit le Triton qui, poſé ſur une coquille, s'appuie ſur un énorme poiſſon. Quelques ouvrages, demandés par des particuliers, partagèrent ſes ſoins; mais il n'avoit point encore fait de travaux publics importans, lorſque le Curé de Saint Sulpice, en le payant fort mal, le chargea d'orner le chœur de ſon égliſe. Bouchardon fit dix ſtatues, Jéſus-Chriſt, la Vierge & huit Apôtres. La modicité du prix qu'il recevoit de cette entrepriſe l'empêcha de la pouſſer plus loin: mais il fit les deux anges en bronze qui tiennent le pupitre des chantres; & s'il fut peu généreuſement payé de ces deux ouvrages, leur mérite, en contribuant à ſa gloire, put ſuffire à ſa récompenſe. Le tombeau de la Ducheſſe de Lauragais, élevé dans le même temple, ne fait pas moins d'honneur à l'artiſte. Ce monument, ſimple, mais touchant, n'eſt compoſé que d'une figure de femme éplorée, appuyée contre une colonne.

Mais le plus conſidérable de ſes ouvrages, celui où il déploya ſon talent comme ſtatuaire & comme architecte, eſt la fontaine que le corps de ville le chargea d'élever dans la rue de Grenelle. Sur le corps avancé, il a repréſenté la ville de Paris aſſiſe ſur une proue de vaiſſeau qui eſt ſon ſymbole, la Seine figurée par un fleuve robuſte tenant un aviron, la Marne par une nymphe qui tient une écrevice. Dans les quatre niches des ailes, il a placé les figures des quatre Saiſons.

Quelquefois une ſeule figure n'aſſure pas moins la réputation d'un artiſte qu'un grand monument: c'eſt ce que prouvent les éloges accordés à l'amour adolescent, taillant un arc dans la maſſue d'Hercule. Placé d'abord à Verſailles, il eut alors peu de ſuccès: tranſporté à Choiſy, il y fut célébré: la poſtérité trouvera peut-être dans l'idéal de ce morceau un vice capital; celui d'être énigmatique. Elle verra un grand jeune homme appuyé ſur un morceau de bois dégroſſi par le haut, encore brut par le bas: elle le verra faire un effort pour le courber, & aura peine à ſe rendre compte du motif de cette action. Une épée eſt aux pieds de cet adolescent; mais qui pourra deviner alors que c'eſt l'épée de Mars dont l'amour s'eſt ſervi pour commencer ſon travail? On verra une corde ſur un terrein ſemé de fleurs, mais ſaura-t-on que cette corde eſt celle qui doit être adaptée à l'arc? On ne reconnoîtra dans cet ouvrage qu'une figure élégante d'un adolescent, & l'intention de l'auteur reſtera inexplicable.

Bouchardon termina ſa carrière par un monument digne de lui, la ſtatue équeſtre de

Digitized by Google

Louis XV, érigée au milieu de la place qui porte le nom de ce Prince. Le cheval eſt un chef-d'œuvre, le plus beau, le plus pur que l'ant eût peut-être produit en ce genre, & à qui il ne manque que d'être antique pour recevoir tous les éloges qu'il mérite. Le modele étoit encore plus beau; mais des accidens arrivés à la fonte, ont forcé d'en altérer les fineſſes. Les Vertus qui ſoutiennent le pied-d'eſtal ne ſont pas de Bouchardon: la mort ne lui a pas même permis d'en terminer les modèles en plâtre; elles ſont l'ouvrage de Pigalle.

Bouchardon étoit regardé comme le meilleur deſſinateur de ſon temps & traitoit avec la même facilité, la même pureté, le grand & le petit. On a de beaux monumens de ſon habilité en ce dernier genre dans les deſſins des pierres gravées qui accompagnent le traité de M. Mariette. Feſſard, le Comte de Caylus, Preyſler, Soubeyran, ont gravé d'après lui des deſſins repréſentant des ſujets de l'antiquité généralement traités dans la manière du bas-relief. Ses cris de Paris ſont précieux par leur ſimplicité naïve & leur juſteſſe.

La ſageſſe & la pureté caractériſent le talent de cet artiſte, qui eſt mort en 1762, âgé de ſoixante & quatre ans.

(55) LAMBERT-SIGISBERT ADAM, né à Nancy en 1700, étoit fils d'un ſculpteur qui lui donna les premières leçons de l'art. Il vint à Paris ſe perfectionner ſous les plus habiles maîtres, remporta le premier prix de l'académie royale, & alla à Rome avec la penſion, à l'âge de vingt-trois ans.

Il paſſa dix années dans cette ville à étudier & copier l'antique. Il reſtaura les douze ſtatues de marbre qui repréſentent l'hiſtoire d'Achille, reconnu par Ulyſſe, qui venoient d'être déterrées ſous les ruines du palais de Marius, & dont le Cardinal de Polignac avoit fait l'acquiſition. La plupart de ces figures étoient mutilées; les unes n'avoient point de têtes, à d'autres manquoit la moitié du corps: on prétend qu'il eſt preſque impoſſible de diſtinguer les parties antiques des parties reſtaurées. Si cela eſt vrai, on peut ſe plaindre de l'artiſte qui ſavoit ſi bien imiter l'antique dans ſes reſtaurations, & qui en différoit tant dans ſes ouvrages originaux. On auroit pu dire de lui en changeant un peu le mot de Mignard: » Qu'il » faſſe toujours des antiques & non des Adam ».

Son talent de reſtaurateur fut ſouvent employé pendant ſon ſéjour à Rome. Il copia auſſi dans cette ville un groupe de marbre, de ſix pieds de proportion, repréſentant Mars careſſé par l'Amour. On aſſure que les Romains ne purent refuſer d'applaudir au bas-relief dont il décora une chapelle de Saint-Jean de Latran & qui repréſente l'apparition de la Vierge à Saint André Corcini. Des entrepriſes plus conſidérables alloient récompenſer ce premier ſuccès lorſqu'il fut rappellé par le miniſtère de France.

A ſon retour, il décora le haut de la caſcade de Saint Cloud des deux figures eſtimées qui repréſentent la Seine & la Marne. Elles ſont coloſſales & ont dix-huit pieds de proportion.

Il fut enſuite chargé de faire pour le roi deux groupes qui étoient deſtinés au jardin de Choiſy. Il réuſſit au gré du public qui trouve beau tout ce qui l'étonne: il fut moins applaudi des connoiſſeurs qui croyent que le beau doit être toujours accompagné de la ſimplicité. Ces deux groupes repréſentent la chaſſe & la pêche. L'auteur y a mis tout ſon art à ſoigner les acceſſoires, & a été moins heureux dans la manière dont il a traité les objets principaux. Le premier groupe eſt compoſé de Diane accompagnée de deux nymphes. L'une attache un héron à un arbre; l'autre aſſiſe à ſes pieds, lui tend un arc & un carquois pour en faire un trophée. Les feuilles & les branches de l'arbre ſont travaillées à jour; les plumes du héron ſont finies avec le ſoin le plus recherché: quelques unes de ces plumes ſe détachent & ſemblent avoir, en marbre, la légéreté de la nature. Voilà ce qu'aime le vulgaire: mais les meilleurs juges prononcent que ces triomphes de la patience & d'une adreſſe mécanique ne ſont pas ceux de l'art du ſculpteur qui, à la beauté, doit joindre la ſolidité. Ils auroient voulu que l'auteur eût un peu négligé les feuilles de ſon arbre, le plumage de ſon oiſeau, & qu'il eût fait Diane plus belle.

Les mêmes recherches ſont encore plus exagérées dans l'autre groupe qui repréſente deux nymphes occupées de la pêche. L'une tire un filet percé à jour & rempli de poiſſons qui ſemblent s'agiter. Un jeune triton eſt pris avec eux & fait des efforts pour échapper: l'autre nymphe aide ſa compagne: le vent agite & fait voltiger les draperies de ces deux figures. Louis XV a fait préſent de ces groupes au roi de Pruſſe, & ils ſont placés au jardin de Sans-ſouci, près de Potſdam.

On trouve la même fineſſe de travail dans le groupe qu'Adam fit pour le jardin de Groſbois qui appartenoit au Duc d'Antin: il repréſente un chaſſeur prenant dans ſes filets un lion qui a tué ſon chien. Bouchardon fit le groupe correſpondant, & comme il ſe montra plus grand & plus ſage, il fut moins applaudi.

C'eſt Adam qui a fait à Verſailles le groupe de Neptune & d'Amphitrite pour le baſſin de Neptune. On voit de lui, à l'hôtel de Soubiſe, ſix figures en ſtuc; la Poéſie, la peinture, la Muſique, la Juſtice, l'Hiſtoire, la Renommée; & aux Invalides, la figure de Saint-Jérôme, qui

Digitized by Google

qui est l'un de ses meilleurs ouvrages. Il a publié un *Recueil de sculptures antiques, grecques & romaines*, gravées d'après ses dessins. Il est mort en 1759, âgé de cinquante-neuf ans.

(56) PAUL-AMBROISE SLODZ, né à Paris en 1702, » réunit, dit Dandré Bardon, plusieurs genres de son art. Le dais du baldaquin du grand autel de Saint-Sulpice, les sculptures des deux balcons qui sont dans les bras de la croisée, celles de la chapelle de la Vierge, le bas-relief en bronze représentant les noces de Cana qui est au rétable, les ornemens & les figures du chœur de Saint-Méri, sont les productions de son génie. L'Icare qu'il a sculpté pour sa réception à l'académie, dont il fut professeur, est un ouvrage estimable ». Il est mort en 1758, âgé de cinquante six ans.

(57) JEAN-BAPTISTE LEMOYNE, fils de Jean-Louis, naquit à Paris en 1704, & fut élève de son père & de le Lorrain: mais en recevant leurs leçons, il ne consultoit pas avec moins de confiance Largilliere & de Troi, il se préparoit ainsi, dès sa première jeunesse, à associer à la sculpture les agrémens de la peinture, & on peut lui reprocher d'avoir trop méconnu les limites de son art en voulant les étendre, & de lui avoir ainsi fait plus de tort qu'il ne lui a procuré de perfection.

A l'âge de vingt ans, il remporta le premier prix de sculpture à l'académie royale, & avoit acquis le droit de faire le voyage de Rome avec la pension du roi: mais son père demanda comme une grace que le jeune homme fût exempt d'accepter ce bienfait, & par une tendresse aveugle, il éteignit devant son fils le flambeau dont il avoit besoin d'être éclairé. Plus le jeune homme montroit de feu immodéré, plus il paroissoit rechercher ces agrémens séducteurs qu'on peut appeller le bel-esprit de l'art, plus il avoit besoin d'être remis dans la route du vrai beau, par le spectacle & l'étude des grands modèles de l'antiquité & des ouvrages des plus sages maîtres modernes.

Il se fit avantageusement connoître par la figure de J. C. dans la composition du baptême du Sauveur, ouvrage dont Jean-Baptiste Lemoyne, son oncle, étoit chargé pour le maître-autel de Saint-Jean-en-Grève, & que la mort l'empêcha de terminer. L'âge de l'auteur, qui n'avoit pas encore vingt-cinq ans, ajouta à l'admiration du public, & ce premier succès valut au jeune artiste une entreprise qui devoit consommer sa réputation; c'étoit une statue équestre & colossale de Louis XV, destinée pour la ville de Bordeaux. Le monarque est vêtu à la romaine: l'air de noblesse de ce prince est heureusement saisi. Il commande & son regard se porte du côté opposé à celui qu'indique le geste. Quand Louis XV, suivi de sa cour, vint voir le modèle dans l'atelier de l'artiste, le prince Charles, grand écuyer, blâma ce contraste, & prétendit que le geste devoit être d'accord avec le regard. Le roi, sans prendre la peine d'entrer dans une longue discussion, se posa dans l'attitude du modèle, regarde le grand écuyer, dirige son geste du côté opposé: *c'est ainsi, dit-il, que je commande.* Il ajouta à cette justification une pension de quinze cents livres.

Il est certain que la critique du prince Charles étoit fausse, & que l'artiste avoit bien fait de saisir un contraste qui est dans la nature. Souvent on fixe le regard sur celui à qui l'on commande, & l'on indique par le geste un côté opposé, qui est celui vers lequel on ordonne de se porter.

Le succès du modèle étoit décidé; mais la moitié supérieure de la fonte manqua. Cet accident si grave fut réparé par un procédé ingénieux qu'imagina le fondeur Varin. Il fit tailler à queues d'arronde la partie qui avoit réussi, & par une seconde fonte, le métal réduit à l'état de liquéfaction, se joignit avec solidité à celui de la première. Il est impossible de reconnoître que ce monument, haut de plus de quarorze pieds, n'a pas été fondu d'un seul jet. Ce même procédé a été employé par M. Falconet à Saint Pétersbourg, pour réparer un accident moins considérable à la statue équestre de Pierre I.

Les états de Bretagne voulurent consacrer par un monument immortel la joie qu'ils éprouvèrent avec toute la France, lorsque ce monarque, attaqué à Metz d'une maladie que l'on croyoit mortelle, fut rendu à l'amour de ses sujets. Le Moyne représenta le prince élevé sur une trône orné de drapeaux & de trophées, & près de marcher à de nouveaux exploits. La province de Bretagne, fléchissant le genou devant le souverain, indique aux citoyens la protection qu'il leur accorde. La fame placée à la droite du roi, tient un serpent qui boit dans une jatte qu'elle lui présente. On voit près d'elle un autel entouré de fruits. Quand Louis XV vint voir ce monument terminé, il accueillit avec bonté l'épouse de l'artiste, promit de faire tenir en son nom, sur les fonds de baptême, l'enfant dont elle étoit enceinte, & dont il assura la destinée par ses bienfaits.

Quoique ces deux ouvrages capitaux aient été transportés dans les provinces, les habitans de la capitale peuvent apprécier les talens de l'auteur. On voit de lui aux Jacobins de la rue Saint-Honoré, le mausolée de Mignard, premier peintre du roi, la statue de Saint Grégoire & celle de Sainte-Thérèse aux Invalides,

Digitized by Google

une figure pédestre de Louis XV à l'école militaire; & dans le sallon de l'hôtel de Soubise, la Politique, la Prudence, la Géométrie, l'Astronomie, la Poésie épique & la Poésie dramatique. Il a fait un très-grand nombre de portraits. On reconnoît dans tous ses ouvrages un artiste plein d'esprit & de feu, mais peu correct; on voit qu'il s'est formé sur les ouvrages des peintres françois, & qu'il a trop négligé l'antique & les plus grands maîtres des écoles de Rome & de Florence. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante-quatorze ans.

(58) René-Michel Slodz, plus connu sous le nom de *Michel-Ange*, étoit frère de Paul-Ambroise & naquit à Paris en 1705. Il partit pour l'Italie à l'âge de vingt-deux ans, & fit à Rome un séjour de près de dix-sept années. Ses talens lui firent obtenir quelquefois, dans cette métropole des arts, la préférence sur des artistes italiens. Il eut l'honneur d'être choisi pour décorer d'un groupe la basilique de Saint-Pierre; c'est celui de Saint-Bruno refusant la mître qu'un ange lui apporte. » Parmi les » autres ouvrages qui lui acquirent à Rome » une grande célebrité, dit M. D....., on doit » placer le tombeau du Marquis Capponi à » Saint-Jean-des Florentins, morceau digne » de la plus haute estime, soit pour l'expres- » sion, soit par l'art admirable avec lequel » la figure principale est drapée. Un socle » porte le sarcophage, sur lequel une femme » tenant un livre, est négligemment appuyée. » A ses pieds, un agneau, couché sur un » livre désigne la douceur du caractère du » Marquis & son amour pour les lettres. Des » génies portent son médaillon ».

Slodz a fait aussi le bas-relief qui accompagne le tombeau de Wleughels dans l'église de Saint-Louis des François: & il fut en même temps l'auteur de l'épitaphe.

Deux villes de nos provinces renferment des monumens de son habileté. On voit & l'on estime à Lyon deux bustes ouvrages de son ciseau. L'un représente la tête de Calchas & l'autre celle d'Iphigénie. A Vienne, en Dauphiné, on voit le tombeau commun de deux archevêques de cette ville; M. de Montmorin & le Cardinal d'Auvergne, son successeur. Le premier est à demi couché sur le tombeau; le second est debout: tous deux se tiennent par la main, & le plus ancien appelle l'autre. » Ce monument, ajoute l'é- » crivain que nous avons déja cité, offre de » grandes beautés; les draperies sont nobles, » les habits magnifiques, les têtes, dont les » principales sont des portraits, brillent pour » la vérité & l'exécution ».

Ce fut en 1747, que Slodz résolut de se fixer dans sa patrie. Il y perdit beaucoup de temps pour sa gloire; temps qui fut employé aux décorations passagères de fêtes, ou à des modèles d'ouvrages qui n'ont pas eu d'exécution. Ces occupations éphémères le rendoient célebre pour ses contemporains, mais elles n'existent pas pour la postérité.

Enfin on lui confia l'entreprise du tombeau de Languet de Gergy, curé de Saint-Sulpice; entreprise foiblement payée; l'honneur du succès fut la principale récompense de l'artiste. » La » composition parut neuve: l'auteur y donna » l'exemple de l'emploi ingénieux des marbres » de diverses couleurs; ou plutôt il suivit cet » exemple qu'avoit déja donné le Bernin dans » les tombeaux de l'eglise de Saint-Pierre à » Rome. La figure du curé est d'une grande » beauté; celle de l'Immortalité, quoique moins » heureuse, est néanmoins très estimable. Ne » pourroit on pas désirer dans ce mausolée plus » de pureté dans le dessin, plus de repos dans » la composition, plus de grandeur dans la » manière? » Nous n'avons fait que transcrire ici les paroles de M. D...., & nous croyons que l'éloge qu'il fait de ce monument, & la critique dont il l'accompagne, seront généralement adoptés. On ratifiera peut-être aussi son jugement sur les bas reliefs dont le même artiste a orné le porche de Saint-Sulpice: » ou- » vrages en apparence peu intéressans, mais » les plus propres à faire connoître Slodz, & » qui sont autant de chefs-d'œuvre de grace » & de bon goût »

On voit à Choisy une très-belle copie faite par cet artiste du fameux Christ de Michel-Ange, dont l'original est à Rome dans l'église de la Minerve.

Slodz s'est distingué dans l'art de traiter les draperies modernes, comme on peut le voir par le monument du curé de Saint-Sulpice. Nous inclinons à croire que, pour les sujets qui le permettent, la manière de draper des artistes grecs est celle qui convient le mieux à la sculpture: mais quand les sujets exigent des draperies d'un autre genre, c'est une gloire aux statuaires de savoir les exécuter avec goût & avec toute la vérité dont leur art est susceptible. On peut reprocher à Slodz d'avoir quelquefois péché contre la pureté des formes; c'est un vice que les peintres ont des moyens de se faire pardonner, mais contre lequel on ne peut être trop sévère dans les ouvrages des sculpteurs.

René Michel Slodz est mort à Paris en 1764, âgé de cinquante-neuf ans.

(59) Nicolas-Sebastien Adam, frere de Lambert-Sigisbert, naquit à Nancy en 1705. Il leve de son pere, il vint à Paris, à l'âge de seize ans, recevoir des leçons plus savantes,

Digitized by Google

& fit des progrès assez rapides pour que, trois ans après, un riche financier le chargeât de décorer un château qu'il possédoit près de Montpellier. Le jeune homme vouloit refuser cette entreprise, persuadé qu'il seroit plus utile à son avancement de continuer encore d'être élève à Paris, que d'aller, loin de la capitale & des yeux de ses maîtres, s'ériger en maître lui-même. Mais on lui fit comprendre que le séjour d'un lieu voisin de Montpellier le rapprocheroit de Rome, & qu'il pourroit en faire le voyage avec le prix des ouvrages qu'on lui offroit. Ces motifs le déterminèrent, il partit, & resta à Rome pendant dix-huit mois à la décoration extérieure du château; mais quand on lui offrit de se charger encore de la décoration intérieure, il refusa opiniâtrement, sentant bien que des travaux ne sont pas des études, qu'au contraire ils en détachent, & que la jeunesse n'est pas le temps où l'on doit entreprendre de grands ouvrages, mais où l'on doit se préparer à en entreprendre un jour. Il partit pour Rome.

L'académie de cette ville, instituée sous le nom de Saint-Luc, propose chaque année des prix qui ne sont pas un simple encouragement pour les élèves, mais un titre d'honneur pour des artistes déjà formés. Des artistes renommés n'ont pas dédaigné d'y concourir. Ils se distribuent dans la grande salle du capitole richement ornée: les cardinaux, les ambassadeurs des cours étrangères & les personnes les plus distinguées de Rome, ajoutent, par leur présence, à la pompe de cette cérémonie. Un discours la précède & est quelquefois prononcé par un prélat; des vers sont récités à la louange des vainqueurs. Adam, âgé de vingt-trois ans, ne craignit pas d'entrer dans le concours, & sa jeune audace fut récompensée par les honneurs du couronnement. Encouragé par ce titre de gloire qu'il voulut soutenir, il étudioit avec ardeur les chefs-d'œuvre de l'antiquité, il en restauroit quelquefois des débris, & donnoit à la peinture ses instans de récréation.

Il revint à Paris en 1734 & fit pour la chapelle de Versailles un bas-relief qui est mis au nombre de ses meilleurs ouvrages. Il représente le martyre de Sainte-Victoire, vierge chrétienne, frappée près de l'autel de Jupiter pour avoir refusé de lui offrir de l'encens. Il eut part avec son frère au principal groupe du bassin de Neptune à Versailles: c'est de lui que sont la figure de la Néréïde, l'enfant, la vache marine, les monstres marins, & le Dauphin placés dans les nouveaux appartemens de Soubise, quatre groupes chargés des figures de la Justice qui ornent la principale porte des comptes. On voit de lui, dans une chapelle de l'église de Saint-Louis, qui fut autrefois celle de la maison professe des Jésuites, un groupe représentant la Religion; elle instruit un jeune américain qui embrasse la croix. Le portail de l'oratoire, rue Saint-Honoré, offre du même artiste un groupe de l'Annonciation placé à la hauteur du premier ordre d'architecture, & deux médaillons au-dessus des portes. Le roi de Pologne Stanislas Leczinski le choisit pour élever à la reine son épouse un mausolée dans l'église de Bon-secours, près de Nancy; ce monument a trente pieds de haut sur dix huit de large. L'un des derniers ouvrages d'Adam fut son Prométhée, dont il fit hommage à l'académie pour sa réception. Cet artiste fut supérieur à son frère, sans atteindre cependant à la hauteur des statuaires d'un très-grand goût. Il est mort à Paris en 1778, âgé de soixante quatorze ans.

(60) Jean-Baptiste Pigalle, né à Paris en 1714, fut élève de le Lorrain & de Lemoyne le père. Il montra d'abord peu de disposition, & vainquit par le travail les obstacles que lui opposoit la nature. Aidé par le secours de quelques amis, il fit le voyage de Rome, & y mena la vie la plus laborieuse. On assure qu'il commençoit ses études à cinq heures du matin pour ne les quitter qu'à onze heures du soir. La pratique des sculpteurs étoit de copier en petit & de ronde bosse, les figures antiques qui étoient de ronde-bosse elles-mêmes. Les préparatifs de ce travail, le soin de le conserver prenoit un temps précieux qui étoit perdu pour l'étude: Pigalle s'épargna cette perte en les copiant en demi-relief. Il passa trois ans à Rome, & à son retour, il fut arrêté à Lyon par différens travaux. Ce fut dans cette ville qu'il commença cette statue de Mercure qui suffit seule à sa réputation, & qui lui ouvrit l'entrée de l'académie royale. Elle eut un tel succès qu'il fut obligé d'ouvrir son atteliер au public avide de l'admirer. Un jour un étranger s'écria: *jamais les anciens n'ont rien fait de plus beau.* Pigalle s'approcha & lui dit: *Pour parler ainsi, avez-vous bien étudié les statues des anciens? Et vous Monsieur*, répondit l'étranger au statuaire, sans le connoître, *avez-vous bien étudié cette figure-là?*

Il exécuta cette figure en grand par ordre du roi, & fit dans la suite une Vénus pour servir de morceau correspondant. On rendit justice à l'art avec lequel il avoit exprimé la délicatesse, la souplesse des chairs: mais on jugea qu'il n'avoit point égalé le mérite de son premier ouvrage. Le roi de France a fait présent de ces deux monumens au roi de Prusse.

Pigalle fit pour la marquise de Pompadour, qui aimoit les arts, & affectoit même de les cultiver, le portrait en pied de cette dame,

Digitized by Google

la ſtatue du Silence, le groupe de l'Amour & de l'Amitié, & la ſtatue de Louis XV placée à Belle-vue. Le groupe d'enfans qui décore la façade de Saint-Louis du Louvre, eſt un ouvrage de ſa main. Mais il reçut bien plus d'applaudiſſemens, quand il eut fait la figure naïve d'un enfant tenant une cage d'où ſon oiſeau s'eſt échappé; morceau précieux par la vérité des formes & de l'expreſſion.

La capitale a la douleur de ne poſſéder aucun des ouvrages qui doivent aſſurer la réputation de ce très-habile artiſte. Tel eſt le célèbre tombeau du maréchal de Saxe, placé à Straſbourg. Telle eſt la ſtatue de Louis XV pour la ville de Reims, ouvrage célèbre, moins par la figure du héros que par celle du citoyen qui l'accompagne.

Le tombeau du comte d'Harcourt, à Notre-Dame, a des vérités, mais il paſſe pour un de ſes plus foibles ouvrages. On voit encore de lui à Paris la ſtatue de Saint-Auguſtin aux Petits-Pères de la place des Victoires; celle de la Vierge dans la chapelle de la Vierge, à Saint-Sulpice; Saint-Maur porté ſur des nuages & ſourenu par des anges, dans l'égliſe de Saint-Germain-des-Prés; un bas-relief au-deſſus de la porte des Enfans-Trouvés. Cet artiſte eſt mort en 1785, âgé de ſoixante onze ans.

(61) Guillaume Couſtou, fils de Guillaume dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1716. A ſon retour de Rome, dont il fit le voyage avec la penſion du roi accordée aux élèves qui remportent les premiers prix, il aida ſon père dans l'exécution des groupes de chevaux placés à Marli. Ardent à ſaiſir les occaſions de ſe faire connoître, il entreprit en marbre, pour les Jéſuites de Bordeaux, l'apothéoſe de Saint-François Xavier, au même prix qu'ils offroient pour la faire exécuter en ſimple pierre de Tonnerre. Il reſta long-temps ſans occupation, juſqu'à ce que le roi de Pruſſe l'eut chargé des ſtatues de Mars & de Vénus. La mort du Dauphin, père de Louis XVI, lui procura la triſte occaſion d'exercer ſes talens à l'exécution du tombeau de ce prince. On a encore de cet artiſte le bas-relief en bronze de la viſitation dans la chapelle de Verſailles; la figure de Saint-Roch, dans l'égliſe paroiſſiale conſacrée à Paris, ſous l'invocation de ce Saint: le bas-relief du fronton de Sainte Geneviève. Couſtou fut peu laborieux; on ne lui conteſte pas l'invention de ſes ouvrages: mais on ſait qu'au moins pour l'exécution, il ſe repoſoit ſur des ſculpteurs habiles que le défaut de fortune obligeoit à lui vendre leur talent. Un nommé Dupré, qui eſt mort obſcur, a eu beaucoup de part aux derniers ouvrages de Couſtou; c'eſt lui qui a ſculpté entièrement le fronton de Sainte Geneviève. Guillaume Couſtou eſt mort en 1777, âgé de ſoixante-un ans.

TABLE ALPHABÉTIQUE DES SCULPTEURS MODERNES.

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans, placés avant les noms des Artiſtes dans le précédent article.

Adam, (Lambert-Sigiſbert) 55.
Adam, (Nicolas-Sébaſtien) 59.
Algardi, (Alexandre) 22.
Anguier, (François) 23.
Anguier, (Michel) 26.
Bandinelli, (Barthelemi ou Baccio) 8.
Bernini, (Jean-Laurent) 21.
Bogaert, (Vander) *voyez* Desjardins.
Bologne, (Jean de) 15.
Bouchardon, (Edme) 54.
Bouſſeau, (Jacques) 31.
Buonarroti, (Michel-Ange) 6.
Buyſter, (Philippe) 20.
Cellini, (Benvenuto) 9.
Chabry, (Marc) 45.
Couſtou, (Nicolas) 42.
Couſtou, (Guillaume) 50.
Couſtou, (Guillaume) fils, 61.
Coyſevox, (Antoine) 38.
Desjardins, (Martin Vander Bogaert, dit Desjardins) 37.
Donaro ou Donatello, (1).
Dumont, (François) 53.
Flamand, *voyez* Queſnoy.
Gibbons, (Grinling) 44.
Girardon, (François) 34.
Goujon, (Jean) 12.
Gros, (Pierre le) 41.
Guérin, (Gilles) 24.
Guidi, (Dominique) 32.
Guillain, (Simon) 17.
Hongre, (Etienne le) 33.
Lemoyne, (Jean-Louis) 47.
Lemoyne, (Jean-Baptiſte) 57.

Digitized by Google

Lerambert, (Louis) 27.
Lorrain, (Robert le) 48
Marly, (Les deux frères) 32.
Michel-Ange, *voyez* Buonarroti.
Moyne, *voyez* Lemoyne.
Pautre, (Pierre le) 46.
Pigalle, (Jean-Baptiſte) 60.
Piton, (Germain) 14.
Piſano, ou Piſanello, (André) 3.
Porta, (Guillaume della) 13.
Puget, (Pierre-Paul) 28.
Queſnoy, (François du) dit François Flamand, 19.
Raggi, (Antoine) 29.
Regnauldin, (Thomas) 30.
Ricciarelli, (Daniel) 11.
Roſſi, (Properzia) 10.
Roſſi, (Angelo) 49.
Ruſconi, (Camille) 43.
Ruſtici, (Jean-François) 5.
Sanſovino, (Jacques Tatti, dit) 7.
Sarraſin, (Jacques) 18.
Simon, 2.
Slodz, (Sébaſtien) 40.
Slodz, (Paul-Ambroiſe) 56.
Slodz, (René-Michel) 58.
Tacca, (Pierre) 16.
Tatti, *voyez* Sanſovino.
Theodon, (Jean) 25.
Tubi, (Jean-Baptiſte) 35.
Vancleve, (Corneille) 39.
Vaſſe, (Antoine) 51.
Veirier, (Chriſtophe) 36.
Verochio, (André) 4.
Volterre, (Daniel de) *voyez* Ricciarelli.

SCULPTURE (ſubſt. fem.) Comme la *ſculpture*, au moins dans la Grèce, ſemble avoir été cultivée avant la peinture, & avoir fait des progrès plus rapides, l'hiſtoire ancienne de cet art en particulier devient celle de l'art en général.

Nous la diviſerons en deux parties : dans la première nous donnerons l'hiſtoire des différens caractères & des progrès de la ſculpture antique, en général, ſans nous attacher à conſidérer les différens artiſtes en particulier. Nous tâcherons de conſerver ce qui nous a paru le plus important dans l'*Hiſtoire de l'art* par Winckelmann. La ſeconde partie, plus poſitive, ſera conſacrée à l'hiſtoire chronologique des artiſtes.

Histoire de la Sculpture.

Première partie.

Rapporter à un certain pays, à un certain homme, l'origine de l'art, c'eſt une erreur. L'art de peindre & de ſculpter eſt né partout chez l'homme encore ſauvage : on trouve de groſſières ſculptures chez les Sauvages de l'Amérique, on en trouve chez ceux de l'Aſie ſeptentrionale. Partout l'homme eſt devenu bientôt idolâtre ; partout il a voulu imiter la forme de l'homme, parce qu'il a voulu repréſenter ſes dieux à qui il ſuppoſoit une figure humaine ; car l'anthropomorphiſme, c'eſt-à-dire, la forme humaine appliquée aux dieux, a été une erreur générale de tous les peuples dans l'idée qu'ils ſe ſont faite de la divinité. Moyſe, que le Chriſtianiſme oblige de regarder comme un auteur inſpiré, Moyſe s'eſt prêté lui-même à la foible intelligence du peuple qu'il inſtruiſoit ; il a repréſenté Dieu ſous une forme humaine, ſe promenant dans le jardin & y converſant avec le premier homme. On n'a donc tardé nulle part à pétrir de la terre, à tailler du bois, dans une forme qui approchât de la figure humaine ; & l'on n'a pas tardé non plus à vouloir repréſenter à peu-près cette forme par des traits groſſiers de couleur. Telle a été partout l'origine de la ſculpture & de la peinture, & ces deux arts ſe ſont arrêtés à ces premiers rudimens ſur une grande partie de la terre.

Winckelmann veut qu'on ait fait long-temps des modèles en terre, avant de rien tracer ſur une ſuperficie plate : car « pour modeler, dit-» il, il ſuffit d'avoir la ſimple idée d'une choſe ; » & pour deſſiner, il faut avoir une infinité » d'autres connoiſſances ». L'ingénieux Saxon, parce qu'il voyoit une profonde métaphyſique dans l'art de deſſiner & de peindre, croyoit que le premier qui avoit tenté de rendre, par des traits groſſiers, une apparence très-imparfaite de la figure humaine, avoit dû être un grand métaphyſicien. Aſſurément, il faut réunir un grand nombre de connoiſſances pour deſſiner paſſablement ; il en faut auſſi poſſéder un grand nombre pour modeler d'une manière non pas encore vraie, mais ſeulement à-peu-près vraiſemblable. Mais il n'en eſt pas moins vrai que les premiers inventeurs de l'art groſſier n'eurent beſoin d'aucunes connoiſſances pour tenter ces deux genres de repréſentation. Un tronc d'arbre, une maſſe de terre ſurmontée d'une forme arrondie, qu'on ſuppoſoit être une tête, fut une repréſentation ſuffiſante de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la ſculpture. Un rond, deux lignes parallèles pour repréſenter le corps, deux lignes diagonales

Digitized by Google

pour représenter les bras ; telle fut l'imitation de la figure humaine pour les premiers inventeurs de la peinture ; & l'on voit, dans les campagnes les plus agrestes, des enfans renouveller chaque jour l'invention de ces deux arts par les mêmes procédés.

Sculpture *chez les Hébreux*. Moyse, que je regarderai seulement ici comme le plus ancien des historiens, nous montre des ouvrages de sculpture dans des siècles bien antérieurs à ceux où il écrivoit.

Dans la Genèse, lorsque Jacob, par ordre du Seigneur, se disposoit à quitter en secret Laban & à retourner dans le pays où il avoit pris naissance, Rachel parvint à dérober les idoles de son père, c'est-à dire les petites statues que Laban adoroit. (Genèse, c. 31, v. 19.) Mais Laban ayant poursuivi & atteint son gendre & réclamant ses idoles, Jacob qui ignoroit le vol fait par son épouse, permit à son beau-père de faire les plus exactes recherches, & de punir de mort le coupable. Rachel cacha les idoles sous la litière des chameaux, s'assit dessus, & s'excusa de ne se pas lever même devant son père, parce qu'elle éprouvoit une maladie ordinaire à son sexe. Ce detail peut nous faire conjecturer que ces statues étoient de bronze, & qu'on avoit par conséquent déja quelques connoissances de la fonte. En effet, si ces idoles, ces espèces de pénates portatifs, n'eussent été que de bois, comme le furent long-temps les statues des Grecs, Rachel n'auroit pu s'asseoir dessus sans risquer de les mettre en pièces.

On voit du moins que l'art de jetter en fonte les métaux, & de les faire servir à des imitations de la nature, fut connu des Israélites dans des temps fort reculés, puisqu'ils fondirent un veau d'or dans le désert. (Exod. c. 32.) C'est Moyse qui nous a conservé le nom du plus ancien artiste dont le souvenir soit parvenu jusqu'à nous : cet artiste est Béséléel, qui, encore dans le désert, orna le propitiatoire de deux figures de chérubins. Il fit aussi des vases, des thuribules, des candélabres.

L'auteur des petites idoles ou statues de Laban, pouvoit être l'élève de la nature, & devoit tout son art au goût des hommes pour l'imitation. Mais l'auteur du veau d'or, & le statuaire & fondeur Béséléel peuvent être regardés comme des élèves de l'Egypte, où la culture des arts remonte à la plus haute antiquité.

Sculpture *chez les Egyptiens*. Les Egyptiens inventèrent de bonne heure la sculpture ; mais deux obstacles s'opposèrent à ce qu'ils pussent la porter à la perfection ; le premier étoit invincible ; c'est qu'ils n'étoient pas beaux eux-mêmes, & que par conséquent ils ne purent regarder l'art comme l'imitation de la beauté la plus parfaite : la seconde, c'est que les loix leur prescrivoient une continuité de principes & de pratique, qui ne permettoit pas aux artistes de rien ajouter à ce qu'avoient fait leurs prédécesseurs.

Comment les Egyptiens auroient-ils pu s'élever, comme les Grecs, jusqu'à la beauté idéale, lorsqu'ils ne connoissoient pas même la beauté individuelle ? La configuration du visage des Chinois, leur gros ventre, & la pesante rondeur de leurs contours font des défauts que partageoient les Egyptiens. On pourroit hardiment prononcer que les Calmouques ne seront jamais de bons artistes aux yeux des autres nations ; les Egyptiens, avec la même laideur, avoient reçu de la nature la même négation pour la perfection des arts. Si les Romains ont célébré quelquefois la beauté des jeunes Egyptiens, nous penserons, avec Winckelmann, que ces éloges avoient pour objets les jeunes Grecs nés en Egypte.

Il étoit interdit aux artistes, dans cette contrée, de rien changer au vieux style de leurs prédécesseurs. L'élève faisoit précisément comme son maître, qui lui-même suivoit servilement la manière des maîtres qui avoient vécu dans les siècles reculés ; & s'ils s'en étoient écartés, ils auroient été punis comme d'un attentat contre la religion. Il n'y avoit donc pas d'émulation ; aucun artiste ne cherchoit à faire mieux qu'un autre ; & si, dans l'état de torpeur où le jettoit la loi, il eût encore pu tenir quelques élans du génie ; s'il avoit éprouvé le besoin de créer, il auroit réfréné ce dangereux mouvement que le fanatisme se tenoit toujours prêt à punir comme une impiété.

Ainsi les Egyptiens conservèrent toujours, dans leurs statues, une position roide, & des bras pendans perpendiculairement sur les côtés. De quelle perfection pouvoit être capable un peuple qui ne connoissoit qu'une attitude ; celle des porteurs de brancards ? L'art doit être l'imitation de tous les mouvemens que la nature a rendus possibles aux animaux, à l'homme, à tout ce qui a de la flexibilité ; un peuple qui se propose pour objet l'immobilité, qui la consacre par des loix, se condamne lui-même à languir toujours dans l'enfance de l'art. Aussi, même dans le temps d'Adrien, les sculpteurs de l'Egypte avoient-ils conservé la roideur & l'immobilité dont ils trouvoient les exemples dans les ouvrages de leurs prédécesseurs. Ce furent encore avec des bras pendans, & dans la roideur consacrée de l'ancienne attitude, qu'ils représentèrent Antinoüs, lorsque leur lâche adulation mit entre les objets de leur culte ce favori de l'Empereur. On peut remar-

Digitized by Google

quer ici le travers de la superstition : elle eût fait à des artistes un crime capital d'ajouter à l'industrie de leurs ancêtres quelques perfections nouvelles, & elle permettoit au peuple d'adorer le vil objet de la passion dépravée d'un Souverain. Elle faisoit un crime de ce qui méritoit des récompenses, & elle érigeoit un crime trop réel en un devoir religieux.

Au reste, il ne faut pas confondre l'Antinoüs Egyptien, avec le faux ou vrai Antinoüs, dont la statue est comptée au nombre des plus célèbres antiques du second ordre, dont les moules ont été multipliés, & l'ont fait connoître dans toute l'Europe, & dont les copies en petit se trouvent dans tous les ateliers, où, par corruption, on nomme cette figure *le Lantin*. Cet ouvrage est regardé comme le chef-d'œuvre de ce qui nous est resté de la sculpture romaine : mais c'est peut-être gratuitement que nous en faisons honneur à l'art des Romains, & rien ne peut nous assurer que ce ne soit pas l'ouvrage d'un Grec employé par les vainqueurs de sa nation.

Les Egyptiens ne pouvoient connoître l'anatomie, puisque celui même qui ouvroit les corps pour les embaumer étoit obligé de se soustraire par la fuite à la fureur du peuple : autre égarement de la superstition qui ordonnoit l'ouverture des cadavres, & menaçoit ceux qui faisoient cette ouverture. Interdire l'étude de l'anatomie, c'est attaquer les arts dans leurs fondemens, puisque sans la connoissance des os qui font la charpente du corps humain, & des muscles qui donnent aux différentes parties du corps le mouvement, on ne peut attendre aucune justesse, aucune expression, aucun caractère, aucune vérité dans les formes.

Malgré la constance des Egyptiens à leurs vieux usages, & les barrières qu'ils imposèrent à toute perfection nouvelle, on distingue cependant chez eux, selon Winckelmann, deux styles différens qui appartiennent à deux époques bien marquées ; la première de ces époques conduit jusqu'à la conquête de l'Egypte par Cambyse ; la seconde, depuis cette conquête jusqu'à la domination des Grecs, c'est-à-dire, jusqu'aux temps qui suivirent la mort d'Alexandre.

Dans le premier style, continue Winckelmann, les lignes qui forment les contours sont droites & peu saillantes : la position est roide & gênée. Dans les figures assises, les pieds sont serrés l'un contre l'autre, & les jambes parallèles ; dans les figures qui sont debout & posent sur leurs pieds, l'un avance plus que l'autre. Les bras adhérens aux côtés, s'opposent à tout mouvement. Les figures de femmes n'ont qu'un bras pendant sur le côté ; le bras gauche est plié sous le sein. On voit, de ce style, plusieurs figures accroupies, & d'autres à genoux.

Les os & les muscles sont foiblement indiqués : on n'apperçoit que ceux qui ne peuvent même échapper aux personnes qui considèrent, même avec une très foible attention, la figure humaine, sans qu'elles soient d'ailleurs instruites, par aucune connoissance anatomique, de l'existence de ces os ou de ces muscles.

On peut conjecturer que les loix qui étoient imposées par la religion aux Egyptiens pour l'imitation de la figure humaine, n'avoient rien prononcé sur celle des animaux. On connoît des sphynx & des lions égyptiens dans lesquels on admire un bon travail, & même un travail savant. On y voit la variété des contours, le coulant des formes, les attachemens des parties, le sentiment des muscles & des veines. C'étoit donc seulement dans l'exécution des animaux, qu'il étoit permis aux artistes de montrer de l'art.

Dans les têtes égyptiennes, les yeux sont plats & tirés obliquement, au-lieu que, dans les têtes grecques, ils sont enfoncés dans leur enchâssement. L'os sur lequel pose les sourcils est applati ; d'où résulte, en sculpture, des têtes sans effet & sans caractère. L'os de la joue est saillant & fortement indiqué ; le menton est toujours rapetissé & tiré. Ces caractères constans ne doivent pas être attribués au goût des artistes, mais au genre particulier de physionomie qui étoit le plus général dans la nation. On n'en peut dire autant de quelques autres vices non moins constans des figures égyptiennes : les oreilles y sont ordinairement placées à une hauteur qui n'est pas dans la nature. On peut de même accuser d'exagération la forme des pieds, qui sont trop larges & trop applatis. Enfin, si chez les artistes de l'Egypte on peut trouver de l'idéal, ce n'est point dans la beauté, mais dans la défectuosité.

Les figures d'hommes sont ordinairement nues, à l'exception d'un tablier court & à petits plis qui est attaché autour des hanches. Le vêtement des figures de femmes n'est indiqué que par un bord saillant qui entoure les jambes & le col. C'est ce qu'on peut voir à trois statues conservées au Capitole, dont l'une passe pour une Isis.

A l'une de ces figures, il part du mammelon plusieurs traits serrés qui s'étendent sur les mammelles, & que l'artiste a destinés vraisemblablement à indiquer l'étoffe légère d'un voile.

On voit à la Villa-Albani, une Isis d'un style que Winckelman juge postérieur. Elle a sur les mammelles des plis tendans à une même direction, & qui sont d'ailleurs si peu marqués, que le sein paroît être nud. En général ; les draperies de ces figures sont si foiblement indiquées, que, sans une attention particulière

Digitized by Google

à ces indications presqu'imperceptibles, on croiroit qu'elles n'ont aucune sorte de vêtement. C'est ce qui fait conjecturer à notre savant que les vingt statues colossales de femmes qui ont été vues par Hérodote dans la ville de Saïs, & que ce père de l'histoire prit pour des figures nues, étoient en effet drapées de cette manière à-peu-près insensible.

Une Isis assise, dont parle Pococke, semble absolument nue, & son vêtement n'est indiqué que par un bord saillant au-dessus des chevilles des pieds. Une figure assise du palais Barberini a une robe sans plis qui s'élargit de haut en bas en forme de cloche. Une figure de femme, en granit noir, qui se voit à Rome au cabinet Rolandi, est aussi vêtue d'une robe dans laquelle on ne reconnoit aucun sentiment, aucune indication de plis, & qui d'ailleurs ne s'élargit pas. Comme on ne voit pas les pieds de la figure, elle ressemble par le bas plutôt à un cylindre qu'à un ouvrage de sculpture. Ces exemples, tous fournis par Winckelmann, prouvent que les Egyptiens n'avoient pas même la plus foible intelligence de l'art de draper. Cependant on les entend fréquemment célébrer en qualité d'artistes. Mais, en se dépouillant un moment du respect qu'inspire l'antiquité, qu'est-ce que des artistes qui, n'ayant aucune connoissance de la forme des os, ignoroient absolument la charpente sur laquelle est établi l'édifice de la figure humaine; qui, n'ayant aucune connoissance des muscles, ne savoient point exprimer la variété des formes dans la diversité de leurs mouvemens, & ne pouvoient même les annoncer avec certitude, avec justesse, dans l'état d'immobilité; qui, n'ayant aucune connoissance des plis & du jeu des étoffes, ne savoient pas couvrir de draperies le roide mannequin qu'ils étoient capables de produire?

On n'apperçoit point de chaussure aux figures egyptiennes. Cependant Pococke est parvenu à découvrir, sur la cheville du pied d'une statue, une sorte d'anneau angulaire auquel tient une courroie qui passe entre le gros & le second orteil pour attacher la sandale. Il est vrai que cette sandale n'est pas visible: mais comme les Egyptiens se contentoient souvent de quelques traits, de quelques hachures, de quelques rugosités, ou même d'un seul rebord, pour indiquer l'étoffe d'une draperie qu'il étoit d'ailleurs impossible d'appercevoir, ils ont pu de même indiquer la chaussure par le seul cordon qui l'attachoit. Il est vrai que, suivant Plutarque, les femmes égyptiennes alloient nuds-pieds: mais Plutarque peut avoir parlé de l'usage le plus général, qui étoit, peut-être, susceptible d'exceptions.

Passons au style subséquent des Egyptiens. Winckelman croit le reconnoître dans deux figures de basalte du Capitole, & dans une figure, aussi de basalte, de la Villa-Albani, mais dont la tête est restaurée.

Il examine d'abord les deux premières, & remarque encore dans le visage de l'une, des traces bien sensibles du premier style: il les reconnoit sur-tout dans la forme de la bouche dont les coins remontent, & dans le menton qui est trop court. Les mains ont plus d'élégance que dans les figures de l'ancien style, & les pieds sont plus écartés l'un de l'autre. La première & la troisième figures ont, comme celles de l'ancien style, les bras pendans & adhérens aux côtés; la seconde, qui a les bras plus libres, ne les a cependant pas détachés. Elle n'est point adossée à une colonne; ce qui la distingue de la manière la plus ordinaire des Egyptiens, qui ne terminoient que trois côtés de leurs figures, parce que le quatrième, qui étoit la partie postérieure, étoit toujours appuyé. Winckelmann soupçonne que ces trois figures ont été faites par des artistes égyptiens dans le temps de la domination des Grecs. Pourquoi donc n'en fait-il d'exemples pour marquer le caractère du second style, dont il fixe la période entre le temps qui s'écoula depuis la conquête de l'Egypte faite par Cambyse jusqu'à la domination des Grecs? C'est qu'il croit apparemment que, faites dans un temps postérieur au regne du second style, les auteurs y ont conservé le caractère de ce style: c'est qu'il pense que ce style fut le dernier qu'adoptèrent les Egyptiens, & qu'ils ne lui en firent point succéder un troisième. Car il ne faut pas confondre avec les artistes d'Egypte, les sculpteurs grecs qui s'établirent dans ce pays, & dont plusieurs imitèrent quelque chose du caractère national.

Ces trois figures examinées par Winckelmann, ont une tunique, une robe, un manteau. La tunique est à petits plis, tombe jusques sur les doigts des pieds, & descend aux côtés jusques sur la base. Elle remonte jusqu'au col; & à la troisième figure, elle forme sur le sein des plis presqu'imperceptibles qui partent du mammelon dans tous les sens; caractère qui tient encore au premier style. La robe, à la première & à la troisième statues, est adhérente à la chair; elle n'en est détachée, ou plutôt distinguée que par quelques petits plis: autre caractère qui tient encore du vieux style. Enfin cette robe est attachée au-dessous du sein, & assujettie par le manteau, dont les deux bouts sont relevés sur l'épaule.

Comme il reste un grand nombre d'ouvrages romains, dans lesquels les artistes se sont proposés d'imiter la main des égyptienne, Winckelmann entre dans des détails qui peuvent aider à reconnoître ces ouvrages de ceux qui ont été

été faits par des mains égyptiennes. Tous les caractères qui distinguent ces derniers sont autant de défauts : la poitrine des figures d'hommes est applatie ; les côtes, au-dessus de la poitrine, ne sont aucunement apparentes ; le corps est grêle au-dessus des hanches, les articulations des genoux & les muscles des bras sont peu distincts, & les omoplates sont à peine indiquées.

Comme les sculpteurs égyptiens avoient des règles de proportions fixes, & que l'extrême simplicité de leurs figures, leur absence de souplesse & de mouvement, leur constance d'attitude rendoient très facile l'observation de ces règles ; quand ils avoient imprimé à la pierre la mesure convenue, il leur arrivoit souvent de la scier par le milieu, & l'ouvrage se partageoit entre deux artistes. Diodore de Sicile représente cet usage comme constant, en quoi nous verrons qu'il se trompe. Il ajoute que deux sculpteurs grecs, Téléclès & Théodore fils de Rhœcus, suivirent cette méthode pour l'Apollon Pythien de Samos : Téléclès en fit une moitié dans cette ville, tandis que son frère travailloit l'autre moitié à Ephèse. Si le texte de Diodore n'est pas corrompu, l'opération semble encore plus étonnante, puisque chaque artiste aura fait séparément une moitié de la figure prise du haut en bas, & par conséquent une moitié de la face, du col, de la poitrine, &c. Winckelman, par le changement d'un mot, ôte à la phrase de l'historien ce qu'elle a de peu vraisemblable (1), & suppose que les deux parties se réunissoient horizontalement à la région du nombril.

L'Antinoüs du Capitole est de deux morceaux qui se joignent au-dessus des hanches. Cependant, comme toutes les statues égyptiennes qui nous restent sont taillées dans un seul bloc, on doit croire que Diodore, en disant que la pierre se scioit & se partageoit entre deux artistes, n'a voulu parler que des colosses ; encore, de l'aveu même de cet historien, y en avoit-il plusieurs taillés dans une seule pierre. Il nous apprend que les Egyptiens divisoient le corps humain en vingt-quatre parties & un quart : il seroit à souhaiter qu'il nous eût fait connoître les détails de cette division ; mais comme il n'écrivoit pas pour les artistes, il est excusable de n'avoir pas eu cette exactitude qui n'entroit pas dans son plan, mais qui seroit très précieuse pour nous. Ceux que ces détails intéressoient, pouvoient aisément se les procurer de son temps ; mais on ne pourroit faire aujourd'hui, pour les retrouver, que des conjectures incertaines.

Les statues égyptiennes ne sont pas seulement travaillées au ciseau : toutes sont polies avec le plus grand soin, & celles qui étoient placées loin de la vue, au sommet des obélisques, étoient terminées avec autant de recherche & de patience que si elles eussent dû être exposées près de l'œil. A l'obélisque du soleil, qui est à présent couché, on voit une oreille de sphynx travaillée avec autant de finesse que les bas-reliefs grecs les plus soignés. Comme les figures égyptiennes sont ordinairement exécutées en granit ou en basalte, pierres dures & composées de parties hétérogenes, on a lieu d'admirer encore plus l'extrême patience des artistes.

Ils inséroient souvent, dans les yeux de leurs figures, des prunelles d'une matière différente & plus précieuse, ce qui a été quelquefois aussi pratiqué par les Grecs, & ce qui l'est encore aujourd'hui par les Indiens. On assure que le fameux diamant de l'impératrice de Russie, le plus beau & le plus gros qui soit connu, formoit un des yeux de la fameuse statue de Schéringam, dans le temple de Brama.

Les Egyptiens fondoient en bronze des ouvrages de sculpture, & s'ils ont été très-inférieurs aux Grecs dans les belles parties de l'art, on doit convenir qu'ils ne leur ont cédé dans aucune partie du métier.

On conserve encore aujourd'hui des figures égyptiennes en bois & en terre cuite. Celles en terre sont couvertes d'un émail verd.

SCULPTURE *chez les Phéniciens.* Homère rend hommage à l'habileté des Phéniciens dans les arts. « Le fils de Pélée, dit-il, pose » aussi-tôt, pour prix de la course, un cratère » d'argent capable de contenir six mesures. Il » l'emportoit beaucoup en beauté sur tous les » ouvrages semblables de la terre entière, car » c'étoit les Sidoniens, ces hommes habiles, » qui l'avoient travaillé ». Iliade, l. 23, v. 740.

On trouve, chez les anciens, des témoignages de la beauté de ce peuple : beaux eux-mêmes, les Phéniciens pouvoient se former une idée du beau, & leur caractère laborieux devoit les faire parvenir à la perfection des arts dont ils avoient le goût, & que l'intérêt de leur commerce les engageoit à cultiver. Ce fut aux Phéniciens que Salomon demanda des architectes pour élever le temple du Très-Haut, on voyoit briller dans leurs temples des statues d'or, des colonnes d'or ; l'émeraude ornoit leurs ouvrages de l'art : c'est décrire la richesse de ces ouvrages, sans en caractériser la beauté ; mais il est difficile qu'un peuple riche, & qui aime les arts, n'y fasse pas de progrès.

(1) Au lieu de lire κατὰ ὀσφὺν, Winckelman lisoit κατὰ ὀσφῦν.

Les grands ouvrages des Phéniciens ont été détruits : mais il reste des médailles Carthaginoises, & l'on sait que Carthage étoit une colonie de la Phénicie.

On conserve dix de ces médailles dans le cabinet du Grand-Duc de Florence, & Norris témoigne qu'elles peuvent être comparées aux plus belles de la Grande Grèce.

L'inscription punique fait seule distinguer les médailles Carthaginoises frappées en Sicile des meilleures médailles grecques. Il faut convenir que cette preuve n'est pas péremptoire en faveur des arts de la Phénicie : car on sait que Carthage fut séparée de sa mère-patrie avant la guerre de Troie, & les artistes Carthaginois peuvent avoir acquis, dans la suite des siècles, des talens qui manquoient à ceux de Tyr & de Sidon. Peut-être avoient-ils emporté seulement de Phénicie les premiers élémens des arts encore grossiers, qu'ils portèrent ensuite à la perfection.

Sculpture *chez les Perses*. Les conjectures qu'on peut faire sur l'habileté des Perses dans les arts qui tiennent au dessin, ne sont pas favorables à ce peuple. On sait, il est vrai, qu'ils étoient sensibles à la beauté, & qu'ils l'exigeoient dans les hommes auxquels ils daignoient confier quelques parties du commandement ; mais amis du beau dans la nature humaine, on ne voit pas qu'ils se soient fait une étude de l'imiter. Comme la décence ne leur permettoit pas de se montrer nuds, ils ne purent faire de grands progrès dans le dessin de la figure, puisqu'ils n'en connoissoient pas les formes, & ne durent guère connoître d'autre beauté que celle des têtes & la hauteur majestueuse de la taille. Tous les défauts que peuvent cacher les vêtemens, n'étoient pas pour eux des défauts ; les beautés que les vêtemens ne découvrent pas, n'étoient pas pour eux des beautés, & l'Europe moderne seroit ensevelie dans la même ignorance, si l'exemple des Grecs ne nous avoit pas appris à chercher le beau qui se cache à nos yeux, à le dépouiller, pour le progrès des arts, des voiles que lui impose la décence.

Les Phéniciens ne connoissant pas le nud, ne purent s'attacher comme les Grecs à le faire sentir sous la draperie. Il paroit d'ailleurs que leurs manteaux n'avoient pas cette ampleur qui peut fournir des plis larges & variés. Leurs habits, tels que nous les présentent les monumens, n'offroient que de très-petits plis étagés & parallèles. Sur une pierre gravée du duc Caraffa Noia, on voit une figure d'homme, dont l'habit forme huit étages de plis depuis les épaules jusqu'aux pieds. Les monumens des Perses n'offrent point de figures de femmes.

L'égarement des Grecs, qui leur représentoit les divinités sous des formes humaines, étoit favorable aux arts. Pour rendre sensible l'idée qu'ils se formoient de leurs dieux, ils étoient obligés de chercher les plus belles formes dont la nature humaine soit capable. Cette erreur fut la cause principale de leurs progrès, & sans elle, les arts seroient peut-être demeurés pour toujours dans un état de médiocrité ; car il est peu vraisemblable que les modernes se fussent même avisés d'étudier le nud, si les anciens ne le leur avoient pas montré dans sa perfection. Nos artistes doivent ce que leurs talens ont de plus sublime à l'émulation que leur ont inspirée les Grecs. Mais les idées religieuses des Perses ne purent offrir rien d'utile au progrès des arts, puisqu'ils révéroient la Divinité dans la substance du feu & du ciel matériel, & qu'ils eussent cru la dégrader en lui supposant des formes humaines.

On sait que Xerxès & Darius appellèrent de Grèce le sculpteur Telephanes : ce fait semble indiquer que les Perses n'avoient pas une haute idée du talent de leurs propres artistes, & nous ne risquerons guère de nous tromper en ratifiant leur jugement. Comme ils n'étoient point excités à la culture des arts par la religion, & qu'ils n'élevoient point de statues aux grands hommes, parce qu'il n'y avoit chez eux rien de grand que le monarque, ils manquoient à la fois de tous les alimens des arts. Aussi connoît-on des médailles faites sous les rois Perses, successeurs de Cyrus, qui ne sont pas d'un style supérieur à ce que nous avons de plus mauvais gothique.

Sculpture *chez les Etrusques*. Winckelmann regarde comme probable que les Etrusques avoient conduit avant les Grecs l'art à une certaine perfection. Il croit qu'on ne peut guère compter au nombre des causes de leurs progrès les deux colonies grecques qui passèrent en Etrurie, puisque toutes deux y vinrent avant les beaux jours de l'art chez les Grecs ; l'une avant l'expédition des Argonautes, l'autre trois siècles après Homère. Il regarde seulement ces deux émigrations comme les causes des rapports sensibles qui se trouvent entre les langues grecque & latine ; il pense aussi que ce furent ces émigrans qui apportèrent en Etrurie les caractères grecs qui y furent adoptés.

Nous ne ferons pas difficulté d'accorder au savant antiquaire, & à Pline qui avoit la même opinion, que ce fut sans se communiquer avec les Grecs, que les Etrusques & d'autres peuples d'Italie firent des progrès dans les arts : mais l'histoire nous a conservé des traces de

Digitized by Google

la manière dont ils en avoient reçu les élémens : elle nous apprend que longtemps avant le siège de Troie, un artiste qui faisoit l'admiration de ses contemporains, & qui conserva même l'estime de la postérité, l'ancien Dédale, fuyant la colère de Minos, se réfugia en Sicile, où il travailla, & d'où il passa en Italie où il laissa des monumens de son art. Nous ne chercherons point à discuter ici si ce fut Dédale qui donna son nom à l'art, ou si ce fut l'art qui donna son nom à cet artiste (1). Il nous suffit de savoir que, dès le temps du premier Minos, il existoit un habile artiste Athénien qui exerça ses talens en Sicile & en Italie, pour conclure que l'Italie & la Sicile ont dû à cet homme rare les premières connoissances des arts.

Nous ne connoissons pas le talent de l'artiste que nous appellons Dédale : mais il subsistoit encore du temps de Pausanias & de Diodore de Sicile des ouvrages qui lui étoient attribués ; & ces écrivains nous engagent à croire que les ouvrages de cet artiste, sans doute très-imparfaits, étoient d'ailleurs imposans par la grandeur de leur caractère. Ce fut aussi le grand caractère qui distingua les ouvrages des Etrusques, & même ceux des Siciliens ; on a donc de fortes raisons de croire que ces deux peuples ne firent que s'avancer dans la route que Dédale leur avoit montrée, & dans laquelle ils avoient fait, sous ses yeux, les premiers pas.

Un caractère fortement prononcé, donne un certain prix même aux plus anciennes productions des Etrusques qui soient parvenues jusqu'à nous. Ils l'ont conservé, en approchant l'art de la perfection. Leur dessin étoit dur, exagéré, & c'est le même défaut qu'on reproche à Michel-Ange, le plus célèbre artiste de l'Etrurie moderne, qu'on appelle Toscane. Ce peuple avoit dans ses mœurs la dureté qu'il imprimoit dans ses ouvrages. Son culte étoit aussi triste que superstitieux : une sombre horreur se mêloit à ses cérémonies religieuses. On vit, l'an 399 de Rome, les prêtres de cette nation se montrer à la tête de ses troupes, armés de torches & de serpens. C'est d'eux que les Romains empruntèrent leurs jeux barbares, & les combats sanglans des gladiateurs. La douceur des mœurs inspire l'idée & l'amour de la beauté ; les mœurs rudes des Etrusques ne durent point leur donner cet amour ardent du beau dont les Grecs furent animés, & le caractère de la beauté ne doit pas être celui qui distingue leurs ouvrages : c'est plutôt celui du mouvement, porté même jusqu'à une certaine exagération nuisible à la grande beauté des formes ; car les hommes ne conservent toute leur beauté que dans les mouvemens les plus naturels & les plus doux, dans les attitudes les moins violentes & les plus naïves. D'ailleurs, comme Winckelmann le remarque avec raison, on ne voit pas que les Etrusques aient été, pour la culture des arts, dans une position aussi favorable que celle des Athéniens, lorsque Périclès employoit à payer les artistes les subsides de toutes les villes tributaires. Enfin, à supposer que les Etrusques se soient avancés plutôt que les Grecs dans la carrière des arts, ils ont été aussi forcés de l'abandonner plutôt, puisque, longtemps en guerre avec les Romains, ils furent subjugués un an après la mort d'Alexandre, dans les temps où les arts étoient en Grèce dans leur plus grande splendeur.

Il faut observer encore qu'entre les ouvrages que l'on donne aux Etrusques, il en est un grand nombre qu'on ne leur attribue qu'avec beaucoup d'incertitude. La ressemblance qu'on leur trouve avec ceux des Grecs ne permet de leur assigner qu'avec beaucoup de circonspection une origine étrusque. Il est des monumens auxquels on n'accorde cette origine que parce qu'ils ont été découverts dans l'Etrurie, & que, sans cette circonstance, on n'hésiteroit point à regarder comme des productions des plus beaux siècles de la Grèce, avec lesquelles ils ont une parfaite conformité. Ces morceaux tiennent en suspens les antiquaires les moins timides, & même Winckelmann, à qui l'on ne peut reprocher d'avoir été trop réservé dans ses conjectures. Il n'est assurément pas impossible que des ouvrages de la Grèce proprement dite, & de la Grande Grèce, aient été transportés dans l'Etrurie, surtout après que cette contrée fut tombée sous la domination des Romains, qui s'enrichirent des dépouilles de la Grèce.

La cornaline représentant Tydée qui s'arrache de la jambe droite un javelot brisé, rend témoignage à la perfection où l'art s'étoit élevé chez les Etrusques lorsqu'un de leurs artistes fut capable de produire un si bel ouvrage. La figure est svelte, les articulations sont fines, & cette gravure pourroit être attribuée à l'art des Grecs, si l'attitude roide, gênée & peu naturelle ne faisoit pas reconnoître un défaut caractéristique de l'art étrusque. On diroit que l'artiste avoit reçu le défi de faire suivre à la figure la forme ovale de la pierre, & de la rendre la plus grande qu'il

(1) En grec, on appelle *Dædalus* un ouvrage de l'art : *Dædaleos*, *dædaleos*, est une épithète qui se donne à tout ouvrage fait artistement. On trouve souvent dans Homère le mot *Polydædalos*, pour exprimer qu'un ouvrage est fait avec toute la perfection de l'art. *Dædalein* signifie travailler à cet art : enfin avant le sculpteur Dédale, les statues de bois se nommoient *dædala*, & c'est de là peut-être que cet artiste a reçu son nom.

Digitized by Google

étoit poſſible dans le champ donné. Le Pélée, gravé ſur une agathe, eſt dans une poſe encore plus exagerée, & nous arrête la perpétuité du goût toïcan pour les mouvemens outrés. Nous ne connoiſſons cette pierre que par la taille douce qu'en a donnée Winckelmann; ſi le deſſin en eſt exact, la tête eſt trop forte, mais ce défaut ne ſuffiroit pas pour faire prononcer qu'elle n'appartient pas à l'art des Grecs, puiſque Pline nous avertit que ce vice étoit celui de pluſieurs grands maîtres.

Il nous reſte aſſez de monumens de l'art étruſque, pour nous faire reconnoître qu'ils ont eu deux ſtyles bien marqués.

Dans leur premier ſtyle, les traits du deſſin tendent plutôt à décrire des lignes droites que des lignes mêlées ou ondoyantes; les attitudes ſont roides, les actions forcées; on ne remarque dans les têtes aucune idée de la beauté. Comme les contours ont peu de mouvement, les figures ſont trop grêles. C'eſt toujours le défaut de l'art commençant. On le retrouve dans les figures gothiques & dans celles des vieux maîtres Florentins. Quand on connoît trop peu l'art du deſſin, on ne peut ni varier les contours, ni donner du mouvement aux figures: comme on craint de charger les formes, on ne leur donne point le volume néceſſaire, & les figures deviennent roides & maigres.

Le goût des Etruſques commençans, tenoit à tous égards du goût gothique, c'eſt-à-dire, du goût des artiſtes modernes commençans eux-mêmes. Comme, chez les uns & les autres, l'art étoit à la même période, il eſt naturel qu'il ſe reſſemblât, parce que la nature eſt conſtante dans ſa marche. Un ovale trop allongé traçoit, à cette période, la forme des têtes étruſques; le menton rétréci ſe terminoit en pointe. Les yeux étoient plats & tirés obliquement en haut, ainſi que les angles de la bouche, défaut qui ne ſe trouve pas chez nos vieux maîtres, & qui pourroit être regardé comme une imitation de l'art des Egyptiens, ſi l'on appercevoit que les Etruſques aient pu avoir alors quelques communications avec l'Egypte. C'étoit, peut-être, de Dédale qu'ils avoient emprunté ce caractère. Quelques figures en bronze de cette période nous montrent auſſi, comme celles de l'Egypte, les bras pendans ſur les côtés, & les pieds placés parallèlement.

Les Etruſques, dans ce même temps, ſavoient donner à leurs vaſes des formes élégantes: c'eſt ce que prouvent de très-beaux vaſes dont les figures qui les ornent ſont traitées avec tous les défauts de l'art naiſſant. Il ne ſeroit cependant pas impoſſible que ces vaſes fuſſent d'un temps poſtérieur, & que l'art eût fait alors plus de progrès qu'ils n'en indiquent. On pourroit conjecturer que dans les fabriques de poterie, il ſe trouvoit des artiſtes capables de donner à des uſtenſiles des formes heureuſes, & que d'ailleurs on ſe contentoit d'y entretenir de mauvais figuriſtes. Pourquoi attribuer à l'induſtrie du temps un défaut qui ne tenoit peut-être qu'à la parcimonie des entrepreneurs; parcimonie forcée, s'ils étoient obligés, comme on peut le croire, de céder leurs vaſes à bas prix? Ces poteries étruſques, aujourd'hui ſi recherchées, étoient alors conſacrées aux uſages les plus communs, & ne doivent pas être comparées aux ouvrages faſtueux de la manufacture de Sévres, qu'il n'eſt donné qu'aux riches de poſſéder. Pourroit-on juger, d'après les deſſins qui ornent les plus belles pièces de fayence fabriquées à Rouen dans le dernier ſiècle, du talent de Lebrun ou de Lefueur?

La force de l'expreſſion & l'indication très-reſſentie des parties, rendues avec quelqu'exagération, ſont le caractère du ſecond ſtyle des Etruſques, & l'on peut ajouter que c'eſt le caractère diſtinctif & permanent des artiſtes de la Toſcane. Winckelmann croit que cette ſeconde époque de l'art chez les Etruſques répond à celle où il parvint à la perfection chez les Grecs, c'eſt-à-dire, au temps de Phidias: mais ce n'eſt qu'une conjecture qu'il n'a pu revêtir de preuves. Décrire le ſecond ſtyle des Etruſques, c'eſt, à beaucoup d'égards, décrire celui de Michel-Ange; c'eſt repréſenter celui d'un grand nombre de ſes imitateurs. Dans les monumens étruſques de ce temps, les articulations ſont fortement indiquées, les muſcles gonflés, les os trop apparens, toute la manière dure. Cette exagération ſe remarque ſurtout dans le deſſin de l'os de la jambe, & dans la ſection prononcée des muſcles du mollet. Dans les monumens de marbre qui repréſentent des divinités, le deſſin eſt plus coulant que dans les autres ouvrages. Les artiſtes vouloient témoigner, par cette différence idéale, que les dieux, pour exercer toute l'etendue de la puiſſance, n'avoient pas beſoin de cette force muſculaire que donne aux hommes l'habitude des travaux violens. Mais, en général, les attitudes ſont outrées, les mouvemens forcés, les actions terribles. L'exagération des mouvemens ſe retrouve juſques dans les mains: ſi une figure tient quelque choſe avec les premiers doigts, les autres doigts ſont étendus avec roideur. Les têtes ne ſont pas faites d'après une juſte idée de la beauté, & jamais les Etruſques ne purent acquérir la grace qui caractériſa les artiſtes de la Grèce. Leur ſtyle fut manieré, puiſqu'il ſe montra toujours le même: Apollon, Mars, Hercule, Vulcain furent deſſinés dans le même caractère.

Si l'on vouloit abſolument reconnoître une

Digitized by Google

troisième période de l'art & un troisième ſtyle chez les Etruſques, ce ſeroit celui d'un temps où ils n'eurent plus qu'un ſtyle d'imitation, & où leur ſtyle adopté ne leur appartenoit plus, puiſque ce n'étoit qu'un emprunt qu'ils avoient fait aux Grecs. En cherchant à traiter de l'art des Etruſques à cette époque, qui peut être n'exiſta pas, on riſqueroit de leur attribuer des ouvrages grecs, & d'ailleurs ce peuple doit ceſſer de nous occuper, dès qu'il ceſſa d'être lui-même.

SCULPTURE *chez les Grecs*. L'hiſtoire nous apprend que les Grecs étoient un peuple bien récent, ou, ce qui revient au même, bien récemment policé, en comparaiſon des Egyptiens, des Chaldéens & des nations de l'Inde. Le récit des hiſtoriens eſt prouvé par des monumens qui exiſtoient encore au temps de Pauſanias, & qui apprenoient qu'il fut un temps où les Grecs n'avoient pas même l'induſtrie que l'on trouve chez la plupart des Sauvages, celle de tailler groſſièrement, ou d'indiquer par des traits imparfaits une figure humaine. En effet, s'ils avoient eu cette induſtrie, ils l'auroient employée, comme les Sauvages, pour repréſenter les objets de leur culte, & ils n'eurent d'autre reſſource que de les déſigner par des pierres & des poteaux. Pauſanias vit à Phérès, ville d'Arcadie, trente divinités déſignées par des blocs informes, ou par des pierres cubiques, anciens monumens de la première ignorance des Grecs. Il y eut un temps où le terrible & majeſtueux Jupiter, l'active Diane, la fière Junon, l'aimable Vénus, les Graces & l'Amour lui-même furent repréſentés par des pierres ou des eſpèces de colonnes. Deux poteaux parallèles, joints par des perches tranſverſales, repréſentèrent chez les Lacédémoniens les deux frères Caſtor & Pollux, & la tendreſſe de leur union.

Mais longtemps avant l'époque où les Grecs ſortirent de cette première ignorance, les Egyptiens avoient des pyramides, des obéliſques, des édifices ſomptueux. Les Hébreux qui, comme nous l'avons déjà rapporté, avoient déjà des idoles, &, par conſéquent, pratiquoient déjà la ſculpture dès le temps du patriarche Jacob, ſe perfectionnèrent par leur commerce avec les Egyptiens. Ce qu'on ne peut nier, c'eſt qu'ils avoient dans leur langue des mots pour exprimer des figures ſculptées & jettées en fonte, dans un temps où les Grecs ne ſavoient déſigner que par des pierres informes les objets de leur vénération. Ce qu'on ne peut non plus nier, c'eſt que l'uſage des choſes précède toujours l'invention des mots qui ſervent à les déſigner.

Enfin, après une longue ſuite de temps, nous voyons les Grecs s'élever au premier eſſai de l'art naiſſant, & placer d'abord des pierres rondes, & enſuite des pierres groſſièrement façonnées en manière de têtes, ſur les cubes & les colonnes qui avoient été les premières repréſentations de leurs Dieux. Tel étoit un Jupiter que Pauſanias vit à Tégée en Arcadie. Ces ſortes de repréſentations ſe nommèrent des Hermès. Ce n'eſt pas que toutes repréſentaſſent Hermès ou Mercure; mais c'eſt que le mot *herma* ſignifioit une groſſe pierre: c'eſt le nom qu'Homère donne aux pierres qui ſervoient à retenir les vaiſſeaux ſur le rivage.

Comme ces premières têtes étoient trop mal travaillées pour qu'on pût diſtinguer ſi elles appartenoient à des hommes ou à des femmes, on s'aviſa, dans la ſuite, d'indiquer le caractère du ſexe vers le milieu de la pierre qui repréſentoit le corps de la ſtatue. A une autre époque on imagina d'indiquer la ſéparation des cuiſſes par une inciſion. Ce nouveau progrès, dont on fait honneur à Dédale, fut regardé comme prodigieux par un peuple deſtiné à devenir un jour, pour les arts qui dépendent du deſſin, le maître & le modèle de tous les peuples de l'Europe.

Si les Grecs entrèrent plus tard que d'autres peuples dans la carrière des arts, ils furent, en les devançant, faire ſervir ce déſavantage à leur gloire. L'origine des arts chez les Egyptiens ſe perd dans la nuit des temps; mais, comme nous l'avons dit, ils trouvoient dans leurs loix un obſtacle à leur perfection, & au lieu d'être excités par l'émulation à faire des progrès, ils en étoient détournés par la crainte des peines. Mais dès que les Grecs eurent fait les premiers pas, les encouragemens, les récompenſes, la gloire les excitèrent à en faire de nouveaux, & au moment où ils s'arrêtèrent enfin, s'il leur reſtoit quelques découvertes à faire, ce n'étoit du moins que dans quelques parties inférieures de l'art, qui nuiſent ſouvent à l'étude des parties capitales. C'eſt donc chez eux qu'il faut étudier l'hiſtoire de l'art: c'eſt chez eux qu'on le voit naître & faire des progrès ſucceſſifs, conformes à la marche de la nature qui n'opère jamais bruſquement.

Nous venons de les voir ſéparer les jambes des figures, & s'approcher de l'époque où ils ſauront faire ce qu'on peut appeller des ſtatues: mais les premières qu'ils firent, au lieu de montrer les contours purs & coulans de la nature, ne furent qu'imparfaitement équarries, & à cette époque, l'art naiſſant des Grecs, reſſembloit à ce que reſta celui des Egyptiens. Les yeux applatis & allongés ſembloient éloignés, car c'eſt ainſi, comme le penſe du moins Winckelmann, qu'il faut entendre le paſſage de Diodore de Sicile, qui concerne Dédale, au lieu qu'en ſuivant l'interprétation des

Digitized by Google

traducteurs, cet historien auroit dit que l'artiste donne à ses figures des yeux fermés. Au reste ces figures équarries étoient droites, roides, sans action, sans mouvement, ayant les bras pendans sur les côtés, & les jambes parallèles & peu écartées l'une de l'autre. C'est ainsi qu'étoit exécutée la statue d'un Pancratiaste Arcadien, nommé Arrachion, vainqueur aux jeux olympiques dans la 54 olympiade, 564 ans avant notre ere. On reconnoissoit, dans cette statue, dit Pausanias, tous les caractères de la haute antiquité. Les jambes étoient peu séparées, les bras étoient pendans sur les cuisses: cet Arrachion étoit mort, quand les juges de l'Elide lui décernèrent la palme, déjà il étoit vainqueur de tous ses adversaires; un seul restoit encore qui le surprit, le fit tomber en lui saisissant la jambe, & l'étrangla; mais Arrachion, en expirant, serra avec tant de force l'orteil de son vainqueur, qu'il l'obligea de déclarer sa victoire.

On regarde ordinairement les Grecs comme les élèves des Egyptiens; dans cette supposition, on auroit lieu d'être étonné de la lenteur de leurs progrès, puisqu'en recevant l'art tel qu'ils le trouvoient en Egypte, ils n'avoient plus qu'à lui procurer des perfections nouvelles, au lieu de s'arrêter à faire de longs tâtonnemens. Mais on devroit observer que si, dans une antiquité fort reculée, quelques colonies égyptiennes s'arrêtèrent dans la Grèce, on n'a pas lieu de supposer qu'elles aient amené des artistes avec elles: les colonies que les Européens modernes envoyent dans le nouveau monde n'y portent pas aussitôt la culture des beaux arts. Les colonies égyptiennes, établies dans la Grèce, n'entretinrent aucune communication avec leur mère-patrie, & l'entrée de l'Egypte fut interdite aux étrangers jusqu'au règne de Psammétichus, époque à laquelle les Grecs cultivoient les arts depuis long-temps, puisque ce prince ne commença son règne que dans la 27 olympiade, 670 ans avant notre ère. Il est très-vraisemblable que le premier usage que firent les Grecs de la liberté d'entrer en Egypte, ne fut pas d'y aller étudier les arts, & qu'il se passa encore plusieurs siècles avant qu'ils entreprissent ce voyage dans ce dessein. S'il n'étoit pas prouvé par la lenteur successive de leurs progrès, dont l'histoire nous a conservé les principales époques, qu'ils furent eux-mêmes leurs maîtres, ou plutôt qu'ils reçurent les leçons progressives de la nature; on pourroit les regarder plutôt comme des élèves des Phéniciens.

Comme la nature inspire de s'arrêter d'abord aux formes principales, que, faute d'adresse & d'expérience, on rend encore d'une manière très-grossière, elle inspire aussi d'employer d'abord les matières les plus faciles à manier. Ainsi comme la peinture, dans son origine, ne fit usage que d'une seule couleur, avec laquelle elle traçoit un simple contour, de même la sculpture ne dut employer, dans ses premiers essais, que la terre, & ensuite le bois: la terre, parce qu'il ne faut que la pétrir pour lui donner les formes qu'on veut lui faire prendre; le bois, parce qu'il est plus facile à tailler que la pierre & le marbre. Ainsi les anciens artistes firent d'abord en argile, & ensuite en bois, les ouvrages bruts que leurs contemporains regardoient comme des chefs-d'œuvre. Au temps de Pausanias, on voyoit encore des Dieux de bois dans les lieux les plus célèbres de la Grèce, & ces vieux monumens inspiroient la vénération par leur vetusté même. Tel étoit l'Apollon de Delphes donné par les Crétois. Pausanias nous apprend que les anciens appelloient dédales, *dædala*, les figures en bois, & il croit que c'est du nom de ces figures que le célèbre sculpteur Athenien, fils de Palamaon, reçut le nom de Dédale, qui fut ensuite porté par un autre sculpteur natif de Sicyone.

On sait que l'on peignoit en rouge les anciennes statues d'argile, surtout celles de Jupiter, le souverain des Dieux, celles de Pan, regardé comme le grand tout. Ce fait n'est pas échappé à Winckelmann; mais je suis étonné qu'il n'en ait pas découvert l'origine; cette découverte n'étoit assurément pas au-dessus de sa sagacité ordinaire. L'usage de frotter du sang des victimes les représentations des Dieux, se trouve encore aujourd'hui chez les nations idolâtres les plus voisines de l'état de nature; il dut être aussi pratiqué par les Grecs. Mais quand, plus policés, ils prirent du dégoût pour ce sang, qui le corrompoit sur les idoles, ils abandonnèrent ces sortes de libations, & en conservèrent cependant l'apparence en peignant leurs statues d'une couleur de sang. C'est ainsi qu'en général les peuples, en s'éloignant de leur origine, conservent la représentation de ce qu'ils ne pratiquent plus. Quelquefois on se contentoit de peindre en rouge les pieds des victimes, comme autrefois on s'étoit contenté de frotter leurs pieds de sang quand elles étoient fort élevées: Winckelmann, qui, je crois, se trompe ici, pense que Pindare a fait allusion à cet usage quand il a donné des pieds rouges à Cérès. On voit sur des pieds délicats des teintes d'un rouge tendre, approchant de la couleur des roses, & l'on peut croire que c'est ce qu'a voulu peindre le poete lyrique. Les Grecs ont pu faire des pieds d'argent aux statues de quelques déesses: mais quand Homere a dit: *Thétis aux pieds d'argent*, quand il a donné des pieds d'argent à d'autres divinités, il n'a fait aucune allusion à leurs statues; il a voulu seulement

Digitized by Google

exprimer la blancheur éclatante de leurs pieds.

On a continué d'employer le bois pour les statues, même dans des temps où les statuaires savoient travailler les pierres: on joignit le luxe des siècles opulens à la simplicité des premiers siècles; les statues furent couvertes d'or, & les Dieux, sur leurs autels, ne risquèrent plus d'être rongés des vers.

Mais le luxe est tellement destiné à corrompre le goût, que celui même des Grecs ne put lui résister. Ils savoient travailler le marbre & c'est la matière la plus favorable à la beauté de l'art: ils savoient fondre le bronze, & c'est la substance la plus capable de leur assurer une longue durée: & cependant, dépravés par l'amour de la richesse, ils employoient à faire ces statues, l'ivoire qui est bien moins convenable à cet usage que le marbre & le bronze. Sa rareté lui méritoit seule la préférence, comme si le rare étoit toujours le beau. On mêla l'or & l'ivoire dans les statues, & l'art perdit de son prix par ce mélange imprudent de deux matières précieuses. On les prodigua jusques dans les colosses. La Minerve de Phidias, qui étoit d'or & d'ivoire, avoit vingt-six coudées, ou trente-neuf pieds attiques de haut.

Il ne faut pas croire que les statues fussent entièrement d'or & d'ivoire. On connoît la grandeur des plus fortes dents d'éléphans, & l'on sent bien que dans des ouvrages d'une grande proportion, l'ivoire ne pouvoit être employé que par plaques rapportées. C'étoient de véritables ouvrages de marqueterie, & les joints ne pouvoient être tellement dissimulés, que ces pièces de rapport ne fissent un assez mauvais effet quand on les considéroit de trop près. Il est vraisemblable que les plaques d'ivoire étoient fixées avec de la colle de poisson: Elien parle de cette colle, & dit qu'elle étoit nécessaire aux artistes qui travailloient en ivoire.

M. de Pauw suppose que, dans les grandes statues, tout l'ouvrage étoit souvent d'une forte armature de fer ou d'airain. Il croit que cette armature étoit revêtue de lames de bois de cèdre, dont toute la capacité restoit vuide. Il est conduit à cette conjecture par un passage de Lucien, qui, dans son Jupiter tragique, dit que l'intérieur de ces ouvrages, où brilloient l'or & l'ivoire, étoit rempli de toiles d'araignées, & servoit d'asyle aux animaux immondes qui fréquentoient les temples.

Il est certain que, du moins quelquefois, on établissoit en plâtre & en argile le modele entier de la statue; sur ce modèle, fans doute peu terminé, on appliquoit les plaques d'or & d'ivoire. C'est ce que prouve le Jupiter de Mégare: la tête étoit d'or & d'ivoire, mais la guerre du Péloponèse ne permit pas de continuer un ouvrage si dispendieux, & les autres parties de la statue restèrent en plâtre. On pourroit cependant accorder la notion que nous avons sur le Jupiter de Mégare avec l'opinion de M. de Pauw: il n'y auroit qu'à supposer que l'armature étant faite, & la tête même achevée, on se contenta de faire, pour le reste de la statue, un modèle en plâtre par dessus l'armature, quand la guerre du Péloponèse fut déclarée.

M. de Pauw effraye l'imagination en entamant un calcul sur la quantité d'ivoire qui pouvoit entrer dans un colosse. Il croit que le Jupiter Olympien, qui avoit cinquante quatre pieds de haut, ne dut pas exiger moins que la dépouille de trois cents éléphans, & l'on sait que les Grecs achetoient fort cher l'ivoire aux étrangers. On auroit gagné beaucoup, pour la convenance & pour les frais, en employant des substances moins rares.

Un autre mélange nonmoins condamnable fut employé sans nécessité. On fit long-temps des têtes, des mains & des pieds de marbre à des statues de bois. Si l'on pouvoit reprocher une profusion mal entendue de richesse aux statues d'or & d'ivoire, on pouvoit reprocher à celles dont nous parlons une lésine choquante. Une Junon & une Vénus, ouvrages de Damophon, offroient cette bigarure de bois & de marbre. Cet usage n'étoit point encore proscrit au temps de Phidias, & il fit avec ce mélange vicieux sa Minerve de Platée.

Winkelmann croit que c'étoit les statues dont les seules extrémités étoient de marbre, que les anciens nommoient *acrolithes*, *exposées*: cette explication mérite d'être remarquée & conservée, car il paroît que ce mot grec avoit toujours été mal entendu. Il explique aussi d'une manière très-vraisemblable un passage de Pline, qui dit qu'on ne commença à travailler en marbre que dans la cinquantième olympiade: il croit qu'il ne faut entendre ce passage que des figures entières.

Un goût non moins vicieux régna dans la Grèce, ce fut celui de vêtir les statues d'étoffes réelles. On peut voir l'effet de ce mauvais goût dans quelques *Notre Dames* de nos vieilles églises. On en voyoit une adossée à un pilier devant la porte de l'église des Quinze-vingt: cette figure étoit peut-être aussi ancienne que le temple, qui avoit été fondé par Saint-Louis.

C'étoit encore un mauvais goût des Grecs, lorsqu'ils avoient tant de marbre d'une blancheur éclatante, de faire des statues de marbre veiné & tachete. Enfin pour excuser une erreur dans laquelle ont quelquefois donné les modernes, par une erreur semblable des anciens, remarquons encore que les Grecs peignirent

les draperies de pluſieurs ſtatues, & qu'ils firent des ſtatues de marbre de couleur dont les extrémités étoient de marbre blanc. Il n'eſt point de peuples que n'aient égaré quelquefois le goût de la richeſſe & le goût de la variété.

Mais ne nous arrêtons pas plus long-temps ſur quelques défauts des Grecs: nous nous expoſerions au reproche d'ingratitude, ſi nous paroiſſions nous appeſantir ſur les erreurs de nos maîtres. Ne traitons en détail que les ſujets de notre reconnoiſſance.

On connoît l'amour des Grecs pour la beauté; on ſait que leurs ouvrages ſont remplis des éloges de cette qualité extérieure, mais non pas indifférente, & qu'ils ne parlent guères des perſonnes qui la poſſédoient ſans la joindre à l'énumération des autres qualités auxquelles elle ſervoit d'ornement & de recommandation.

A Corinthe, dans un bois de Cyprès qu'on nommoit le Cranée, étoit un temple de Vénus; là étoit auſſi le tombeau de Laïs qui n'inſpiroit guère moins de vénération que les autels de la déeſſe. Son tombeau ſe voyoit auſſi en Theſſalie où elle avoit été conduite par Hippoſtrate, ſon amant. Quelle étoit cette femme dont deux contrées ſe diſputoient l'honneur de poſſéder les cendres, comme ſept villes autrefois s'étoient diſputé l'honneur d'avoir été le berceau d'Homère? Laïs n'étoit qu'une eſclave, priſe dans ſon enfance chez les Hyccariens dans la Sicile, par les ſoldats de Nicias, & vendue enſuite à Corinthe: mais elle ſurpaſſa en beauté toutes les courtiſanes de ſon temps, & c'en fut aſſez pour que les Corinthiens vouluſſent s'attribuer l'honneur de l'avoir vu naître & de conſerver les reſtes d'un corps qui avoit inſpiré tant d'amour.

On ne placera pas les Lacédémoniens entre les peuples amis des arts, mais ils aimoient la beauté, & cet amour leur faiſoit chérir les arts qui tiennent au deſſin, parce qu'ils prennent la beauté pour objet de leurs imitations. Les femmes de Sparte gardoient dans leurs chambres à coucher les ſtatues de Nérée, d'Hyacinthe, de Caſtor & de Pollux, des jeunes héros enfin & des jeunes Dieux: en contemplant de belles ſtatues, elles eſpéroient avoir de beaux enfans.

Chez un peuple qui aimoit la beauté, les artiſtes devoient ſe la propoſer pour premier objet de leur art: ils devoient ſurpaſſer, en ſuivant cet objet, tous les peuples qui avoient cultivé la ſculpture, & leurs ouvrages devoient être les modèles de tous les peuples à venir. D'ailleurs, jamais les ſtatuaires n'eurent d'auſſi fréquentes occaſions que dans la Grèce de développer leurs talens, & d'en recueillir la récompenſe. Tout homme qui méritoit la reconnoiſſance de ſes concitoyens, tout homme qui parvenoit à ſe diſtinguer, avoit les honneurs d'une ſtatue: Pindare en eut une à Athènes, pour avoir loué en paſſant les Athéniens. Quelquefois, dit Winckelmann, on s'en érigeoit à ſoi-même; on avoit la permiſſion de placer dans les temples les ſtatues de ſes enfans. La grande quantité d'ouvrages ſuppoſe un grand nombre d'artiſtes, une grande émulation, de grands progrès.

Comme les honneurs des ſtatues furent principalement accordés aux hommes qui excelloient dans les jeux publics, & furent au nombre des prix qu'on accordoit aux athlètes couronnés, les artiſtes dûrent avoir de beaux modèles; car il eſt difficile que des vainqueurs à la courſe, au pugilat, au pancrace, ne ſoient pas des hommes bien conformés: ils ne pouvoient manquer de trouver en même temps une heureuſe variété dans leurs études; car ces différentes ſortes d'athlètes devoient, par le genre de leurs exercices, ſe diſtinguer par différentes eſpèces de beauté.

Quelquefois les vainqueurs des jeux avoient autant de ſtatues qu'ils avoient obtenu de couronnes: quelquefois une ville témoignoit ſa reconnoiſſance à une divinité protectrice par autant de ſtatues qu'elle avoit remporté de victoires ſur ſes ennemis. Entre tant d'ouvrages de l'art, il y en avoit, ſans doute, beaucoup de médiocres, beaucoup même de mauvais; mais pour qu'un peuple ait de grands artiſtes & des chefs-d'œuvre, il faut qu'il ait un grand nombre d'artiſtes, & qu'il paye un grand nombre d'ouvrages médiocres. Comme les talens diſtingués ſont rares, ils ne peuvent naître qu'entre un grand nombre de perſonnes qui les cultivent, & au milieu deſquels s'élève un homme de génie. Si les arts ne ſont cultivés que par un petit nombre d'hommes, celui qui a reçu de la nature les qualités néceſſaires pour s'y diſtinguer, riſquera de languir dans une profeſſion abſolument étrangère aux arts.

On croit qu'ils ont ſurtout beſoin d'être favoriſés par la liberté: c'étoit l'opinion de Winckelmann. Cependant les temps de leur gloire, dans la Grèce, furent ceux de la démagogie de Périclès, qui reſſembloit à la monarchie, & du règne d'Alexandre qui ne laiſſa pas même à la Grèce la conſolation de ſe croire libre; à Rome, le ſiècle d'Auguſte où les Romains étoient eſclaves; dans l'Italie moderne, celui de la domination des Médicis à Florence ou ſur le ſiège pontifical de Rome; en France, le règne abſolu de Louis XIV. Ce qui favoriſe les arts, c'eſt l'amour du beau, le loiſir, l'opulence, un homme puiſſant qui les encourage, & à qui le deſir & le beſoin

de lui plaire donne un grand nombre d'imitateurs.

Nous allons suivre Winckelmann dans les détails où il est entré sur la manière dont les Grecs ont envisagé & traité la beauté dans les différentes parties du corps humain.

Le profil qu'ils ont adopté de préférence, est le principal caractère d'une haute beauté. Il décrit une ligne presque droite, ou marquée par de légères & douces inflexions : ligne qui s'écarte le moins qu'il est possible de l'unité. Dans les figures du jeune âge, & surtout dans celles des femmes, le front & le nez tracent une ligne qui s'écarte peu de la perpendiculaire : cette forme se trouve bien plus communément sous un ciel doux & tempéré que sous un climat rigoureux : c'est aussi sous les climats rigoureux que la beauté devient plus rare. Les formes droites constituent le grand; les contours souples & coulans, le délicat.

Si l'on ne peut nier que c'est dans le contraire de la laideur que se trouve la beauté, si l'on est contraint d'avouer que la laideur est d'autant plus choquante, qu'elle s'écarte plus, dans son profil, de la ligne qu'ont adoptée les anciens, on sera forcé de reconnoître aussi que cette ligne, dont le contraire est la laideur, est celle qui constitue la beauté. Plus l'inflexion du nez est forte, plus il s'avance & s'abbaisse, en décrivant des lignes qui semblent se contrarier entre elles, & plus il s'éloigne de la belle forme : il en est de même du front qui perd d'autant plus de beauté, qu'il s'éloigne davantage de la ligne droite. Il semble donc démontré que les anciens ont trouvé la ligne qui constitue le beau profil, & l'on conviendra qu'avec un profil vicieux, on chercheroit envain la beauté.

Le caractère du front ne contribue pas foiblement à la composer. Les anciens écrivains, les anciens artistes s'accordent à nous apprendre que les Grecs donnoient la préférence aux fronts que nous appellons bas, & que, par un caprice de mode, les modernes se sont avisés assez longtemps de regarder comme des fronts défectueux. Il n'y avoit point de mère qui ne tâchât de corriger dans sa fille cette prétendue défectuosité, & ne lui épilât douloureusement le front, pour détruire en elle cet agrément du jeune âge; agrément trop tôt effacé par la nature. Sans doute les anciens raisonnoient mieux, quand ils comptoient les fronts hauts dans le nombre des difformités. En effet, c'est dans la jeunesse qu'il faut chercher le caractère & le modèle de la beauté la plus parfaite, & l'on peut observer qu'à cet âge, le front n'est pas ordinairement élevé : il ne le devient que lorsqu'il commence à se dégarnir des cheveux dont la nature s'étoit plu d'abord à le couronner. Le front élevé est donc le premier caractère de la dépradation du beau, on pourroit même dire de la dégradation de la nature. Un front élevé, dans la jeunesse, a quelque chose de choquant, parce qu'il offre un caractère de la vieillesse mêlé à celui du jeune âge, & la fleur de la nature avec une apparence de la nature dégradée.

Pour que la forme du visage soit d'accord avec elle-même, & décrive un ovale, les cheveux doivent couronner le front en s'arrondissant, & faire ainsi le tour des tempes : autrement la face qui se termine par un ovale dans sa partie inférieure, décriroit des angles dans sa partie supérieure, & l'accord de ces deux parties en seroit détruit. Aussi l'arrondissement du front, qui est la conformation des belles personnes, se trouve-t-il dans toutes les têtes idéales de l'art antique, & surtout dans celles du jeune âge. On n'en rencontre jamais dont les tempes dégarnies décrivent des angles & des pointes, difformité dont nous nous ressouvenons encore que la mode avoit fait parmi nous une beauté.

On convient généralement que les grands yeux sont les plus beaux : mais c'est moins la grandeur des yeux qui fait leur beauté dans les ouvrages de l'art, que leur forme & leur enchâssement. Aux têtes idéales antiques, les yeux sont toujours plus enfoncés qu'ils ne le sont généralement dans la nature, & par conséquent l'os des sourcils a plus de saillie. C'est que, dans les grandes figures sculptées, lorsqu'elles sont placées à une certaine distance de la vue, les yeux, qui sont de la même couleur que le reste de la tête, auroient peu d'effet sans cet enfoncement. Le statuaire, en exagérant la cavité qu'ils occupent, produit un plus grand jeu d'ombre & de lumière, & donne à ces têtes plus de vie & d'expression. Cette règle, dont on sentit la nécessité pour les grandes statues, fut observée par imitation pour les petites figures & pour les médailles, & si elle y est moins indispensable, elle paroît leur donner du moins un plus grand caractère. Elle a été adoptée par les peintres imitateurs de l'antique, quoique leur art leur fournisse la ressource d'imiter la couleur des sourcils, des cils & des prunelles : c'est que ce principe tient à celui de donner aux grandes formes le plus de grandeur dont elles sont susceptibles, principe d'où résulte le grand dans toutes les parties de la figure. L'œil pris avec son enchâssement, est une des grandes parties de la face : le peintre d'histoire considère cette partie dans son ensemble, & fait moins d'attention aux petites parties dont elle est composée, telles que les poils des sourcils, ceux des cils, la couleur des prunelles, les plis de la peau, toutes parties inférieures

dont l'imitation précise eſt réſervée au peintre de portraits.

Les yeux, ſans s'écarter de cette forme un peu cave que leur donnoient les anciens, avoient cependant des différences ſenſibles & caractériſtiques dans les têtes des différentes divinités. La coupe de l'œil eſt grande & arrondie dans les têtes de Jupiter, d'Apollon & de Junon : Pallas, qui a de grands yeux, conſerve l'air virginal & l'expreſſion de la pudeur, par ſes paupières baiſſées. Vénus a les yeux petits; cette forme leur donne une douceur enchantereſſe, & exprime une décente volupté. Il ne faut que voir la Vénus de Médicis, pour reconnoître que ce n'eſt pas la grandeur des yeux qui fait leur beauté, & l'on trouvera la démonſtration de ce ta vérité, ſi l'on compare les yeux de cette Vénus à ceux qui leur reſſemblent dans la nature. On ſentira tout ce qu'ils ont de touchant : la paupière inférieure, un peu tirée vers le haut, leur communique une langueur pleine de grace.

La fineſſe des poils dont les ſourcils ſont formés, eſt indiquée dans l'art du ſtatuaire par le tranchant de l'os qui couvre les yeux; car d'ailleur, l'art antique, rejettant les petites parties, négligeoit ces poils, & partvenoit cependant à en exprimer l'effet, par l'arrête plus ou moins vive de l'os qui les ſoutient.

La lèvre inférieure, plus pleine que la ſupérieure, procure cette inflexion qui donne au ment n un arrondiſſement plus complet. Il eſt rare que, dans les ouvrages antiques, on voie les dents, même aux bouches riantes des ſatyres : une ſtatue d'Apollon, au palais Conti, eſt la ſeule à qui Winckelmann connoiſſe cette expreſſion; il obſerve que les lèvres ſont ordinairement cloſes aux figures humaines, & légèrement entr'ouvertes à celles des divinités.

Dans les figures idéales, les anciens n'ont point interrompu la forme arrondie du menton par ce creux ſi agréable aux modernes, & qu'ils nomment foſſette. C'eſt un agrément individuel qui n'entre pas dans l'idée générale de la beauté; on peut même dire que c'eſt un défaut, puiſqu'il interrompt l'arrondiſſement d'une forme qui tire ſa beauté de ſon unité La foſſette doit être miſe au rang de ces petites formes qui ne trouvent place que dans les portraits pour caractériſer une reſſemblance individuelle. On la trouve cependant à quelques têtes antiques de divinités; mais on a lieu de ſoupçonner que, dans pluſieurs, elle eſt l'ouvrage d'un reſtaurateur moderne.

Les mêmes raiſons doivent faire proſcrire les foſſettes qui ſe trouvent quelquefois aux joues : quelque grace qu'elles puiſſent avoir, elles ont le défaut de détruire la plénitude & la rondeur de cette partie, & de rompre l'unité d'une grande forme par une petite forme ſubalterne que le grand ſtyle doit négliger.

Les modernes ſemblent avoir cru aggrandir leur manière, en faiſant à peine attention aux formes des oreilles, qui ſont cependant au nombre des parties principales de la tête; les artiſtes de l'antiquité les ont toujours, au contraire, traitées avec le plus grand ſoin. Si, ſur une tête gravée, l'oreille, au lieu d'être finie, eſt ſimplement indiquée, on peut ſoutenir que l'ouvrage eſt moderne. Les anciens avoient même l'attention d'imiter les formes individuelles de cette partie dans les portraits, au point que, ſi du moins on en croit Winckelmann, on peut quelquefois reconnoître, dans une tête mutilée, à la ſeule forme de l'oreille, la perſonne qui étoit repréſentée : par exemple, une oreille, dont l'ouverture intérieure excède la grandeur ordinaire, indique, ſuivant lui, une oreille de Marc-Aurèle.

La manière dont les anciens traitoient les cheveux, peut aider à diſtinguer leurs ouvrages de ceux des modernes. Cette manière différoit ſuivant la nature de la pierre. Sur les pierres les plus dures, les cheveux étoient courts, & comme s'ils euſſent été peignés avec un peigne large, parce que cette ſorte de pierre étoit trop difficile à travailler, pour qu'on pût en faire une chevelure bouclée & flottante. Mais dans les figures d'hommes exécutées en marbre, & qui datent du bon temps de l'art, les cheveux ſont bouclés & flottans, à moins que ces têtes ne ſoient des portraits; car l'artiſte alors ſe conformoit au modèle. Aux têtes virginales de femmes, où les cheveux ſont relevés & noués en arrière, toute la chevelure eſt traitée par ondes, & forme des cavités conſidérables qui répandent de la variété d'ombre et de lumière, et produiſent des effets de clair-obſcur. Ainſi ſont traités les cheveux de toutes les Amazones.

Nous venons de conſidérer les différentes parties de la tête; ſi nous la conſidérons elle-même dans ſon enſemble, nous verrons qu'elle forme un ovale. Une croix, tracée dans cet ovale, indique le plan des parties de la face : la branche perpendiculaire de cette croix marque le milieu du front, du nés, de la bouche, du menton; la branche horizontale marque [illegible] que doivent ſuivre les yeux, [illegible] de la bouche doit être parallèle.

Tout ce qui s'écarte de [illegible] s'écarte auſſi de la beauté. Si [illegible] & trop longue ou trop courte, [illegible] ne doit plus renfermée dans un ovale [illegible] ne doit pas ſortir. Si les yeux ſont [illegible] & relevés du côté de l'angle [illegible], ce qui étoit la conformation des [illegible], ce qui eſt encore celle de pluſieurs nations tartares,

Digitized by Google

ils s'écartent de la ligne horizontale qui leur eſt preſcrite ; ils forment ſur cette ligne deux ſections par des lignes tranſverſales, & détruiſent l'harmonie qui réſulte de l'unité. Si la bouche eſt placée de travers, elle forme une ligne qui ne s'accorde point avec celle des yeux, & cette diſcordance entre les lignes que ſuivent les parties de la face, en détruit l'accord, & devient une difformité.

Le nés, vu de profil, doit ſuivre la direction du front : il ne forme avec lui qu'une même ligne dans les belles têtes antiques. S'il s'écarte de cette ligne par une autre qui, prolongée, le coupe tranſverſalement, ou par des courbes qui forment des boſſes, des ſinuoſités, ſi ſa pointe, hauſſée ou baiſſée, n'eſt pas ſur le plan de ſa racine, alors les lignes ſe multiplient & détruiſent l'accord de la beauté.

Il en eſt de même d'une bouche gonflée comme celle des Afriquains, ou d'une bouche trop enfoncée. La première offre une tumeur vicieuſe ; la ſeconde s'oppoſe à un arrondiſſement qui ſeul détruit la monotonie : car les formes, dans la nature, ſe varient, tendant toujours à la ligne droite ou à la ligne circulaire, & ne décrivant parfaitement l'une ni l'autre.

Les modernes ſe ſont aſſez généralement écartés de la beauté régulière & ſublime que les anciens ont étudiée, & dont ils ont fait l'objet de leurs imitations. Une ſorte de beauté, moins conforme aux loix que nous venons d'établir, moins ſage, moins auſtère, plus agaçante, & par conſéquent plus capable d'opérer ſur les ſens, les a éloignés de celle qui inſpire le reſpect & ſemble défendre le deſir & interdire l'eſpérance. Ils ont même ſouvent donné la préférence à cette qualité qu'on appelle gentilleſſe, & qui, en s'éloignant de la régularité des formes, ſemble promettre auſſi de s'éloigner de celle des mœurs. Ce ſont leurs paſſions qui ont jugé la beauté, & elles ont accordé le prix à celle qui paroiſſoit moins éloignée de les ſatisfaire. On a cru voir le beau, où l'on voyoit la promeſſe de la volupté. Encore plus amis des plaiſirs que de l'art, les jeunes artiſtes, dans l'effervescence de leurs paſſions, s'attachent de préférence aux perſonnes qui ſont naître en eux le deſir, & promettent de le contenter. Elles les attirent par les plaiſirs qu'ils en attendent, elles continuent de leur plaire par ceux qu'elles procurent, & ſemblent d'autant plus belles, qu'elles flattent davantage les ſens. Ils s'accoutument à regarder avec une ſorte d'indifférence la beauté ſévère qui ne promet rien, & dont la décence fait expirer le deſir : elle eſt belle, mais elle n'a pas la beauté qui plaît, parce qu'elle a celle qui ſe fait reſpecter.

L'artiſte récompenſe la beauté imparfaite des plaiſirs qu'elle lui a fait goûter en la tranſportant dans toutes les productions de ſon art, en donnant ſes traits aux Déeſſes ſévères, aux impoſantes héroïnes. C'eſt d'elle ſeule que ſon imagination eſt remplie, c'eſt elle qui reçoit conſtamment ſes hommages ; il ne lui reſte plus de tributs à payer à la beauté parfaite. Ses ſens ont dégradé ſon goût & ſon intelligence, & par eux il dégrade l'art lui-même.

On a vu des artiſtes en qui le ſentiment de l'orgueil a détruit celui de la beauté : tel paroît avoir été Michel-Ange ; il a préféré le deſir de montrer toute ſa ſcience, à celui de repréſenter la beauté. Partout il voulоit faire parade de ſes études anatomiques. Si Vénus s'étoit préſentée à ſes regards, il ne l'auroit conſidérée que pour l'écorcher en imagination, & tracer ſur ſes cartons les muſcles de la Déeſſe, qu'il n'auroit pas manqué de renfler & d'exagérer. L'idée du fort, du terrible, abſorboit en lui celle du beau : il auroit tranſformé les Graces en robuſtes villageoiſes ; ou plutôt dans les formes, dans les expreſſions, dans les mouvemens, il créoit une nature imaginaire qui n'avoit rien de commun avec la belle nature.

Le Bernin a ſuivi une route différente. Il a étouffé, dit Winckelmann, le ſentiment du beau à force de vouloir flatter les ſens groſſiers. C'étoit par des expreſſions triviales qu'il croyoit ennoblir des formes empruntées du naturel le plus bas. Ses figures reſſemblent à des parvenus de la lie du peuple, & l'expreſſion qu'il leur donne eſt ſouvent en contradiction avec l'action qu'il leur ſuppoſe. Lui ſeul pouvoit imaginer de placer dans un temple la tête qu'il a donnée à Sainte-Thérèſe ; elle conviendroit mieux, ou plutôt elle conviendroit ſeulement à une ſcène de débauche : l'expreſſion ne peut en être déſignée que par un mot conſacré au libertinage : il a choiſi pour repréſenter l'extaſe de l'amour divin, celle de la paſſion la plus lubrique, dans l'inſtant où elle ſe ſatisfait.

En parlant de la beauté, nous nous ſommes principalement arrêtés, avec Winckelmann, à la tête, qui eſt ſurtout le ſiége d'où elle exerce ſon empire ; mais elle n'eſt pas moins remarquable dans toutes les parties, & ſurtout dans les extrémités. Quoique le temps ait conſervé peu d'extrémités des antiques, on ſait que les artiſtes de la Grèce cherchoient à donner à ces parties intéreſſantes la plus grande perfection. Une main du jeune âge doit avoir un embonpoint modéré : des petits trous où l'articulation des doigts offrent, par

Digitized by Google

leur léger enfoncement, l'ombre la plus douce. Les doigts éprouvent depuis leur origine jusqu'au bout une diminution agréable, telle que la donnent les architectes aux colonnes d'une belle proportion. Chez les anciens, les articles ne sont point indiqués, & la dernière phalange n'est pas recourbée en avant comme chez les modernes. Quoiqu'en général leurs sculpteurs étudiassent soigneusement cette partie, Polyclète avoit entre eux, par excellence, la réputation de faire de belles mains.

Dans les figures de jeunes hommes, l'emboiture & l'articulation des genoux sont foiblement indiqués. Le genou unit la cuisse à la jambe par une éminence douce que n'interrompent ni des éminences, ni des cavités. Winckelmann regarde comme les plus beaux genoux qui nous restent de l'antiquité, ceux de l'Apollon *Saurochtonos* de la Villa Borgheſe, d'un Apollon qui a un cygne à ſes pieds de la Villa Médicis, & d'un Bacchus de la même vigne. Il remarque auſſi qu'il eſt bien rare, dans la nature & dans les ouvrages de l'art, de trouver de beaux genoux du jeune âge.

La poitrine des hommes eſt grande & élevée. La gorge des femmes n'a jamais trop d'ampleur. Dans les figures divines, elle a toujours la forme virginale, & les anciens faiſoient conſiſter la beauté de cette partie dans une élévation modérée. On ſait même que les femmes employoient des moyens artificiels pour empêcher cette partie de prendre trop d'accroiſſement, & même quelques-unes de leurs recettes nous ont été tranſmiſes. Les mammelles des nymphes & des déeſſes ne ſont jamais ſurmontées par un mammelon ſaillant, caractère qui ne convient qu'aux femmes qui ont allaité. Les modernes commettent une faute grave contre les convenances, quand ils donnent ce caractère à des figures dans leſquelles ils doivent conſerver ceux de la virginité.

La beauté ne ſe trouvant pas également parfaite dans toutes les parties d'un même individu, il faut la conſidérer comme un choix des plus belles parties priſes dans différens modèles; mais avec tant de ſoin & d'intelligence, que ces parties détachées de différens corps, a ent entre elles cet accord parfait d'où réſulte un beau tout.

Il paroît que les anciens ſe bornèrent quelquefois au beau individuel, même dans les ſiècles les plus floriſſans de l'art. Théodote, à qui Socrate fit une viſite avec ſes diſciples, ſervoit de modèle aux artiſtes de ſon temps. Il eſt probable auſſi que Phryné ſervit quelquefois ſeule de modèle à des peintres & à des ſculpteurs. Mais Socrate, dans ſon entretien avec Parrhaſius, nous apprend que, pour s'élever à une beauté plus parfaite, les artiſtes réuniſſoient dans une ſeule figure les beautés de pluſieurs corps, & nous ſavons que Zeuxis, pour peindre ſon Hélène, choiſit les différentes beautés des plus belles femmes de Crotone.

Les anciens étudièrent même la beauté des eunuques; beauté équivoque entre les deux ſexes, qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, & qui tient de tous les deux. Elle ſe caractériſe par la délicateſſe efféminée des membres, par l'arrondiſſement de la taille, & par l'ampleur des hanches. C'eſt Winckelmann, qui, peut-être aidé par les regards exercés de Mengs, a fait le premier cette remarque dans des figures de prêtres de Cybèle. Il a auſſi reconnu pour un jeune eunuque, conſacré au culte de cette déeſſe, une figure drapée qui a paſſé en Angleterre, & qu'on avoit priſe pour un Pâris, parce qu'elle étoit coiffée du bonnet phrygien: cependant un flambeau renverſé, de l'eſpèce de ceux qui étoient en uſage dans les ſacrifices, déſignoit aſſez le caractère ſacerdotal de cette figure. Une autre figure, en bas-relief, a été priſe pour une femme, quoique le fouet qui eſt dans ſa main déſigne aſſez que c'eſt un prêtre de Cybèle, ce qu'indique auſſi le trépied devant lequel il eſt placé.

On ſait que les anciens ont étudié, ou plutôt ont créé une nature mixte compoſée de celle des deux ſexes; c'eſt celle des hermaphrodites ou androgynes. V. l'article MYTHOLOGIE, au mot *Bacchus*. Ils donnoient aux hermaphrodites la taille & les traits de femme, un ſein virginal & le caractère diſtinctif de la virilité. On connoît les deux belles hermaphrodites couchées de la galerie de Florence; on en connoît moins une troiſième qui ne leur cède pas en beauté; c'eſt une petite figure debout, ayant le bras droit poſé ſur ſa tête: elle eſt à la Villa Albani.

La proportion eſt la baſe de la beauté. Cependant la proportion peut être obſervée dans une figure, ſans que cette figure ſoit belle, ſi l'artiſte a plus de ſavoir, que de ſentiment de la beauté. Le vrai beau ne peut ſe trouver dans l'abſence des bonnes proportions; mais il peut ne ſe pas toujours rencontrer avec elles.

Les anciens ayant regardé l'idéal comme la ſource du beau le plus ſublime, lui ont quelquefois ſubordonné les proportions que donne la nature; ils l'ont aggrandie pour la rendre encore plus belle, & lui ont donné une hauteur qu'ils ont ſuppoſée divine, & à laquelle ne parvient pas l'humanité. Par exemple, la poitrine, priſe depuis la foſſette du cou juſqu'à celle du cœur, ne devroit avoir qu'une face de longueur, & ſouvent ils lui ont donné un pouce de plus, ou même davantage: ils ſe ſont ſouvent permis la même exagération depuis cette partie juſqu'au nombril. C'eſt par

Digitized by Google

le moyen qu'ils ſont parvenus à la ſvelteſſe.

La face a trois parties, c'eſt-à-dire trois fois la longueur du nez; mais la tête n'a pas complettement quatre de ces parties. La partie ſupérieure de la tête, depuis l'origine des cheveux juſqu'au ſommet, n'a que trois quarts de longueur du nez.

Winckelman ſuppoſe que le pied ſervoit de meſure aux anciens dans toutes leurs grandes dimenſions, & que c'étoit ſur la meſure du pied que les ſtatuaires régloient celle de leurs figures, en leur donnant ſix fois cette longueur. C'eſt en effet la proportion que donne Vitruve: *Pes verò altitudinis corporis ſextæ*, l. 3, ch. 1. Le célèbre antiquaire regarde comme certain que le pied a une meſure plus déterminée que la tête ou la face, qui ſont les parties d'après leſquelles les ſculpteurs modernes empruntent leurs dimenſions (1).

Cette proportion du pied, quoiqu'elle ait paru étrange au ſavant Huet, & qu'elle ait été rejettée par Perrault, eſt, ajoute-t-il, fondée ſur l'expérience, & s'accorde même avec les meſures des tailles ſveltes. « Après avoir meſuré avec ſoin, dit-il, une infinité de figures, cette proportion ne s'eſt pas trouvée ſeulement aux figures égyptiennes, mais encore à celles des Grecs, comme on le verroit à la plupart des ſtatues, ſi les pieds s'y étoient conſervés. On peut s'en convaincre par l'inſpection de quelques figures divines, dans la longueur deſquelles les artiſtes ont pouſſé de certaines parties au-delà des dimenſions naturelles. Dans l'Apollon du Belvédère, qui excède un peu la hauteur de ſept têtes, le pied qui porte a trois pouces d'un palme romain plus de longueur que la tête. Cette même proportion a été donnée par Albert Durer à ſes figures de huit têtes, dans leſquelles le pied compoſe la ſixième partie de la hauteur. La taille de la Vénus de Médicis eſt d'une ſvelteſſe extraordinaire; & quoique ſa tête ſoit très-petite, la figure ne porte néanmoins que ſept têtes & demie: ſon pied eſt long d'un palme & un demi-pouce, & toute ſa hauteur porte ſix palmes & demie »; (ou ſix fois la longueur entière de ſon pied).

L'expreſſion du contentement, celle de l'amour, ajoutent encore à la beauté; celles de la colère, de la douleur, la diminuent en proportion que ces affections s'annoncent avec plus de violence; le calme laiſſe les traits dans l'état de la nature.

La beauté étant le premier objet de l'art antique, l'expreſſion devoit lui être ſubordonnée. Cependant les artiſtes ne s'expoſoient pas au reproche de paroître ſacrifier la ſeconde partie à la première, & ils évitoient de ſuppoſer leurs figures dans une ſituation où les mouvemens de l'ame, trop impétueux, trop violens, auroient trop altéré la beauté des traits; c'eſt par cet art qu'ils accordoient enſemble la vérité & la beauté. Voyez à l'article PASSIONS, le morceau intitulé: PRATIQUE *des Grecs dans la repréſentation des Paſſions*.

Les anciens avoient adopté pour la compoſition deux règles principales dont ils ſe ſont rarement écartés; celle de n'employer que le plus petit nombre de figures que permettoit le ſujet, & celle de les repréſenter dans des actions modérées. Les poëtes tragiques n'introduiſoient ordinairement que deux perſonnages à la fois ſur la ſcène & jamais plus de trois; les artiſtes, reconnoiſſant que cette règle étoit fondée ſur les bornes de l'attention des ſpectateurs que les poëtes vouloient ménager, pour la fixer plus ſûrement, l'adoptèrent eux-mêmes autant que le leur permettoient les ſujets qu'il avoient à traiter. Quelquefois même ils forçoient des ſujets qui ſuppoſoient une grande multiplicité de figures, à ſe contenter d'un petit nombre ou même d'une ſeule, dont l'action avoit d'autant plus d'empire ſur l'ame des ſpectateurs, que leur attention n'étoit pas diſtraite par d'autres objets. Ainſi le peintre Théon, que les anciens ont placé entre leurs artiſtes les plus ingénieux, voulant repréſenter un guerrier qui réſiſte ſeul à ſes adverſaires, ne peignit que la ſeule figure de ce guerrier, & laiſſa l'imagination des ſpectateurs ſe peindre à elle-même les ennemis qui étoient cenſés hors de la toile. Les récits des temps héroïques & les poëmes d'Homère ſont remplis d'actions qui ſe paſſent entre un petit nombre de figures, & c'étoit ces actions ſimples que l'art ſe plaiſoit ſurtout à traiter.

» A l'égard du repos dans la compoſition, » dit Winckelmann, on ne voit jamais dans » les ouvrages des anciens artiſtes, comme » dans ceux des modernes, de ces foules où » chacun s'empreſſe de ſe faire entendre con» jointement avec les autres, ni de ces affluences » de peuple, où l'on diroit que l'un veut » monter ſur l'autre. Les compoſitions de l'an» tiquité reſſemblent à des aſſemblées de per» ſonnes qui marquent & exigent de la con» ſidération ».

Quoiqu'il ne faille pas chercher des groupes dans la compoſition du plus grand nombre des

(1) Quand Winckelman aſſure que le pied a une meſure plus déterminée que la tête, veut-il dire que les juſtes proportions du pied ſont plus conſtantes? Cela ſemble extraordinaire dans une partie plus ſujette à ſouffrir la fatigue, & à être altérée par elle. Il ſemble que la tête, choiſie par les modernes pour meſure commune, eſt en effet une meſure plus commode, par la diviſion de la face en trois parties égales. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

bas-reliefs dont la forme allongée ne permettoit pas ce genre d'ordonnance, Winckelmann penſe que les anciens entendoient bien l'art de grouper. Il le prouve par le bas-relief de la mort de Méléagre & par des peintures d'Herculanum, & ſoutient que, même à cet égard, les anciens peuvent ſervir de modèles aux modernes. Il eſt certain que dans cette partie, comme dans toutes les autres, on peut puiſer chez eux des leçons de ſageſſe, & remarquer une attention conſtante à éviter tout ce qui peut ſentir l'affection. On voit qu'ils ont bien grouppé quand ils l'ont voulu; mais on voit qu'ils n'ont jamais paru chercher à faire des grouppes.

Comme leurs orateurs connoiſſoient l'antithèſe, de même, continue l'antiquaire, leurs artiſtes connoiſſoient le contraſte. Mais leurs orateurs & leurs artiſtes ſe ſont défendu de prodiguer, d'affecter le contraſte & l'antithèſe. Ces deux moyens correlpondans de deux arts divers, doivent être naturels & naître du ſujet: ils doivent ſurtout être épargnés, & il faut bien ſe garder de croire que le contraſte ſoit le plus grand effort du génie, qu'il ſoit tout, qu'il remplace tout, qu'il excuſe tout.

Winckelmann aſſigne à l'antiquité grecque quatre ſtyles différens: le ſtyle ancien qui dura juſqu'à Phidias; le grand ſtyle qui fut imprimé à l'art par ce célèbre ſtatuaire; le ſtyle de la grace introduit par Praxitèle, Apelle, Lyſippe; le ſtyle d'imitation, pratiqué par la foule des artiſtes qui furent les imitateurs de ces grands maîtres.

Les monumens les plus authentiques de l'ancien ſtyle, ſont les médailles dont le coin & l'inſcription annoncent une haute antiquité.

L'écriture, dans ces inſcriptions, eſt de droite à gauche à la manière de l'écriture hébraïque; uſage abandonné long-temps avant Herodote, puiſque, pour marquer le contraſte des uſages de l'Egypte avec ceux de la Grèce, il dit, entre autres choſes, que les Egyptiens écrivoient de droite à gauche. La ſtatue d'Agamemnon à Elis, ouvrage d'Onatas, avoit une inſcription de droite à gauche: Onatas floriſſoit environ cinquante ans avant Phidias; c'eſt dans la période de temps qui ſépara ces deux artiſtes, qu'on doit placer la ceſſation de cet uſage.

Dans les ouvrages de l'ancien ſtyle, aucune partie ne ſe diſtingue par la beauté de la forme ni par la proportion de l'enſemble. Le deſſin des yeux eſt allongé & applati; on voit qu'à cet égard, on n'avoit pas encore entièrement abandonné la manière que les écrivains attribuent à l'ancien Dédale. La ſection de la bouche va en remontant vers les côtés, ce qui forme auſſi le caractère des ouvrages égyptiens & de ceux de l'ancien ſtyle des Etruſques. La forme du menton eſt pointue & termine déſagréablement l'ovale de la tête. Les boucles des cheveux ſont rangées en petits anneaux & reſſemblent aux grains ſerrés d'une grappe de raiſins. Enfin on ne peut décider à l'inſpection des têtes, le ſexe auquel elles appartiennent; Pline avoit remarqué ce défaut de la part des anciens, puiſqu'il marque le temps où les artiſtes commencèrent à diſtinguer les deux ſexes.

Voilà ce qu'on peut inférer de l'inſpection des médailles, & ce qui eſt confirmé par celles des ſtatues. La Pallas en marbre de la Villa Albani eſt la plus ancienne qui nous reſte. Si elle étoit de baſalte, on la croiroit de fabrique égyptienne. La tête eſt ſemblable à celles des médailles dont nous venons de marquer le caractère.

A juger de la compoſition des artiſtes de ce temps par les petites figures des médailles, on voit qu'ils recherchoient les actions violentes & les attitudes outrées: c'eſt une conformité de plus qu'ils avoient avec les Etruſques, auxquels d'ailleurs ils reſſembloient parfaitement. Obſervation qui doit rendre timide à donner aux Etruſques certains ouvrages par la ſeule inſpection du ſtyle, quand on peut douter d'ailleurs s'ils leur appartiennent en effet: obſervation qui peut, en même temps, fournir une utile leçon aux modernes; elle leur apprend que lorſqu'ils cherchent à donner à leurs figures ces grands mouvemens qu'ils croyent ſeuls capables d'animer leurs compoſitions, ils ne font que ſe rapprocher des temps où les Grecs étoient encore barbares, & s'éloigner de ceux où ils avoient fait une étude profonde de la véritable beauté. Plus ils méditeront ſur leur art & ſur la nature, plus ils reconnoîtront que le beau ne ſe trouve que dans les mouvemens modérés, & ces méditations ne les aideront pas moins à ſe rapprocher des grands maîtres que la Grèce a produits dans les plus beaux temps de l'art, que l'étude de leurs chefs-d'œuvre. C'eſt par des méditations ſemblables, ou par un heureux naturel plus puiſſant que toutes les réflexions, que le Sueur s'eſt élevé à un excellent ſtyle, quoiqu'il ait eu peu d'occaſions d'étudier l'antique. S'il connoiſſoit peu les anciens, il avoit leur ame, & il y trouvoit les mêmes principes.

On peut obſerver, quant à l'exécution, que les artiſtes de l'antiquité atteignirent à la fineſſe des détails, avant de connoître la beauté de l'enſemble. C'eſt ce dont on trouve la preuve dans la Pallas de la Villa Albani. La forme du viſage eſt barbare & meſquine; la draperie offre la manœuvre la plus fine & la plus ſoignée.

Cet extrême fini ſe remarque auſſi chez les

Digitized by Google

modernes dans les temps de la renaiſſance de l'art, que l'on peut comparer à ceux de l'art naiſſant chez les anciens. Les Hollandois, qui ont conſervé cette partie, ont négligé, & ſemblent n'avoir pas même connu la beauté.

Le ſtyle ancien peut ſe ſubdiviſer lui-même en différens ſtyles: on peut remarquer la période où il ſortoit du berceau, & celle où il s'approchoit de la perfection. A le conſidérer dans ces derniers temps, il attriſte par ſon extrême auſtérité: il a du caractère, mais il n'a point de charmes; il peut étonner, mais il eſt incapable de plaire. Le deſſin en eſt énergique, mais dur, mais ſans graces; fort d'expreſſion, mais ſans beauté.

Le ſtyle ne ſuffit pas pour faire reconnoître l'âge d'une production de l'art. Il a été ſouvent imité dans des temps poſtérieurs, peut-être pour imprimer plus de reſpect; peut être pour ſatisfaire des amateurs à qui plaiſoit la manière des anciens maîtres; peut-être auſſi quelquefois par des motifs religieux.

Winckelmann caractériſe le ſecond ſtyle par la grandeur. Il étoit grand, mais il n'étoit pas encore beau, puiſqu'il lui manquoit la grace qui donne le charme à la beauté. » La » nature apprit, dit-il, aux réformateurs de » l'art, à paſſer des parties trop prononcées & » trop tranchantes d'une figure, à des contours » plus libres & plus coulans; à modérer, à » adoucir les attitudes forcées & les actions » violentes; enfin à étaler moins de force & » de ſcience, & à répandre plus de beauté & » de grandeur. Phidias, Polyclete, Scopas, » Myron & d'autres maîtres ſe rendirent cé- » lèbres par cette réforme de l'art. Leur ſtyle » peut être appellé le grand, parce que le prin- » cipal objet de ces artiſtes paroît avoir été de » combiner la beauté avec la grandeur. Il faut » bien diſtinguer la dureté de l'auſtérité, pour » ne pas confondre deux choſes toutes diffé- » rentes: par exemple, il ne faut pas prendre » pour un reſte de la dureté & de la ſéche- » reſſe de l'ancien ſtyle, cette indication » marquée & tranchante des ſourcils qu'on » trouve conſtamment dans les figures de la » haute beauté. Ce caractère reſſenti du deſſin » eſt fondé ſur les idées de la beauté ».

Ce n'eſt pas cependant que le deſſin du haut ſtyle n'ait affecté de conſerver, en effet, quelques-uns des caractères de l'ancienne manière qui lui prêtoient de la grandeur; telles ſont les lignes droites, tels ſont les méplats un peu exagérés. C'eſt ce que Pline ſemble avoir indiqué quand il parle de quarrés & d'angles. Nous voyons de même que chez les modernes, quoique de grands maîtres aient donné aux traits des contours la plus grande douceur, d'autres ont cherché une ſorte de grandeur, en accuſant certaines formes par des quarrés & des angles plus reſſentis qu'ils ne ſont dans la nature, & ont aimé à laiſſer dans leurs ouvrages finis quelques-unes de ces formes tranchées que l'on remarque dans les ébauches des ſtatuaires. Comme les anciens maîtres qui ont illuſtré le ſecond ſtyle chez les Grecs, étoient les légiſlateurs des proportions, ils auront ſacrifié quelque choſe de la beauté coulante des formes, au plaiſir de donner un caractère impoſant à leur deſſin, & d'accuſer fortement les formes principales. Cette exagération de grandeur, cette ſavante affectation de ce que les artiſtes appellent *ſentiment*, devoit imprimer à leurs figures quelque choſe qui reſſembloit à la dureté, quand on les comparoit aux ouvrages de l'âge ſuivant, celui de la grace.

Mais Winckelman obſerve, avec raiſon, qu'il faut ſe défier du témoignage des écrivains, parce que ces écrivains n'étoient pas de grands connoiſſeurs. Ne voyons-nous pas, que, chez les modernes, la correction & la fermeté du deſſin de Raphaël, qui eſt bien éloignée de la dureté, a paru dure à quelques écrivains qui ne connoiſſoient point l'art, & qui comparoient la manière de ce maître à la molleſſe des chairs & aux contours arrondis du Corrège? Ils ne s'appercevoient pas que cette molleſſe étoit quelquefois exagérée, & que cet arrondiſſement étoit ſouvent payé par des incorrections.

Si l'on en croit Quintilien, Calon & Hégéſias étoient durs & reſſembloient aux Toſcans, Calamis fut moins dur, & Myron eut plus de molleſſe que tous ces artiſtes. (Inſt. orar. l. 12, c. 10.) Conſultez enſuite Pline: vous verrez qu'il reproche de la dureté à ce Myron, qui, ſuivant Quintilien, ſe diſtingua par la molleſſe. (Plin. Hiſt. Nat. l. 34, c. 19.) Mais ſi vous liſez enſuite Lucien, dans ſon Dialogue intitulé *les Images*, il ſe trouvera que ce Calamis qui avoit paru ſi dur à Quintilien, avoit fait la ſtatue de l'Amazone Sofandra, l'une des quatre figures qu'on admiroit le plus par l'aimable expreſſion de la beauté. L'air modeſte de cette Amazone, ſon ſourire agréable & furtif, ſont des qualités bien oppoſées au caractère de la dureté, qui ne peut traiter avec ſuccès que les expreſſions fières & terribles.

Winckelmann donne, comme les monumens les plus conſidérables du grand ſtyle, Niobé & ſes filles, & une Pallas qu'il ne faut pas confondre avec celle qu'il a préſentée comme un modèle du premier ſtyle, quoiqu'elle ſe trouve de même dans la Villa Albani. La tête de cette figure, conſervée dans ſa beauté primitive, lui ſemble digne des grands ſtatuaires de l'âge où elle fut faite. Elle porte le caractère de la haute beauté, & en même temps la ſorte de dureté qui déſigne le ſtyle ancien.

Digitized by Google

On voit qu'il manque à ſa phyſionomie une certaine grace, & l'on voit en même temps qu'il eût été facile de la lui donner par un trait plus moëlleux & plus arrondi. Les figures du groupe de Niobé n'ont pas, ſuivant Winckelmann, cette dureté antique qui fixe l'âge de la Pallas : la hauteur de ſon ſtyle eſt caractériſée par la grandeur, par la ſimplicité qui régnent dans les airs de tête, dans les contours, dans les draperies, dans l'exécution. Les formes ſont ſi ſimples, qu'elles ne paroiſſent pas avoir été établies par un effort de l'art, mais enfantées par une penſée créatrice, pour qui concevoir & produire n'eſt que l'acte d'un même inſtant.

Le troiſième ſtyle eſt ſpécifié par le nom de beau : le caractère qui le diſtingue eſt la grace. Tous les angles ſaillans furent rejetés de ce ſtyle ; les artiſtes qui l'introduiſirent n'adoptèrent que les contours les plus purs. Lyſippe fut peut-être celui qui ouvrit cette carrière nouvelle, en s'attachant plus que ſes prédéceſſeurs à imiter dans la nature ce qu'elle a de doux, de pur, de coulant, d'agréable. Il évita les formes trop quarrées qu'avoient affectées les maîtres du ſecond ſtyle, pour donner à leurs ouvrages un caractère plus impoſant ; il crut que le but de l'art étoit moins d'étonner que de plaire, & que l'intérêt des artiſtes étoit de préparer les ſpectateurs à l'admiration par le plaiſir, & non de les réduire au ſeul plaiſir qui ſuit l'admiration & qu'elle ne produit pas toujours. D'après cette théorie, il dut donner à ſes figures les contours coulans qui ſont toujours agréables, & non ces contours fiers & heurtés qui étonnent. Mais d'ailleurs la conformation de la beauté, conſacrée par les habiles maîtres du ſecond ſtyle, fut reſpectée par ceux du troiſième : ils en firent le fondement de leur art, parce qu'elle avoit été établie d'après la belle nature. Ainſi l'art, en ſe vouant aux graces, ne ſacrifia de ſa première grandeur que ce qu'elle avoit d'exagéré.

La grace peut ſe trouver avec la plus haute beauté, & lui communique le don de plaire. Elle ſe manifeſte dans tous les mouvemens, dans toutes les attitudes & même dans l'immobilité. Elle ſe montre juſques dans l'agitation des cheveux, juſques dans le jet des draperies. Le principe de la grace eſt dans la belle nature ; il devoit donc ſe trouver dans le haut ſtyle qui étoit fondé ſur la correction, ſur la préciſion du deſſin ; mais ce principe ne fut développé que par les maîtres poſtérieurs qui s'en occupèrent davantage.

La grace n'entroit dans le haut ſtyle, qu'autant qu'elle ſe trouvoit à la ſuite de la beauté, que les artiſtes de ce temps cherchoient dans l'accord des parties ou dans la fierté de l'expreſſion. Mais elle eſt délicate, & ils durent ſouvent la détruire en voulant trop exprimer : elle exiſtoit dans la beauté qu'ils prenoient pour modèle ; mais en voulant trop reſſentir ce qui caractériſoit les belles formes, ils effaçoient ce qui les rendoit gracieuſes. Ils n'avoient ſur le beau que des idées auſtères, & pour eux, la grace même, quand ils la rencontroient, étoit fière & impoſante : on ne la reconnoiſſoit plus, parce qu'elle reſſembloit trop à la majeſté.

Les artiſtes du beau ſtyle donnèrent à la grace un charme plus attrayant, & remplacèrent la fierté par l'aménité. C'étoit, dit Winckelmann, la fière Junon qui, pour être ſûre de plaire, emprunte le ceſte de Vénus. Il croit que les peintres furent les premiers à cultiver cette grace, que Parrhaſius en fut le père, & qu'elle ſe communiqua ſans réſerve à Apelles. Les ſtatuaires l'empruntèrent des peintres, & tous les ouvrages de Praxitèles ſe diſtinguèrent par la grace.

Si l'expreſſion oſoit ſe montrer dans ſes mouvemens violens & impétueux, elle nuiſoit à la grace, elle détruiroit l'harmonie du beau ſtyle. La plus grande douleur elle-même ne ſe montra donc que concentrée, telle qu'on la voit dans le Laocoon. La joie n'oſa s'épanouir juſqu'au point où elle commence à grimacer ; il lui fut ordonné de réprimer les exploſions par leſquelles elle dégrade la beauté : elle n'oſa paroître que dans ſon aimable douceur, & ajouta de nouveaux traits aux graces, & à la beauté des charmes plus touchans : telle on la voit ſur le viſage d'une Leucothoé qui eſt au Capitole.

La grace ne craint point de s'allier à des formes qui ne s'accordent point avec l'idée du beau parfait, & l'on peut même dire alors que, dans l'ouvrage de l'art ou de la nature, elle répare ce qui manque de beauté : on eſt même ſouvent tenté de croire que ce qu'elle a donné l'emporte ſur ce qui manquoit. Ce n'eſt plus, il eſt vrai, la grace héroïque ; c'eſt celle qui peut accompagner la vie commune ; c'eſt celle qu'on trouve ſi touchante dans les enfans, dont les formes n'ont point encore éprouvé les développemens qui peuvent les conduire au vrai beau ; c'eſt celle qu'on peut rencontrer dans des réduits champêtres, & qu'on ne trouve jamais dans les Cours, où l'art a lutté trop puiſſamment contre la nature. Cette grace ſe trouve ſur quelques têtes de faunes & de bacchantes. Souvent ces têtes ne ſeroient pas à l'abri du reproche, ſi l'on vouloit les juger ſuivant les régles ſévères du beau. Tantôt le profil en eſt commun & trop applati ; tantôt le nez en eſt trop enfoncé ; tantôt le ſourire en fait relever les angles de la bouche. Cette même grace, ces mêmes défauts ſe trouvent

Digitized by Google

trouvent dans les têtes du Corrége. Souvent même les angles des yeux y ſont un peu trop relevés. Enfin elles ne ſont pas belles, mais elles plaiſent; ſi ce maître, comme le penſent Mengs & Winckelmann, a pu connoître l'antique, c'eſt dans les figures de faunes & de bacchantes qu'il l'a ſur-tout étudié.

On voit, à la Villa Albani, une ſtatue de bacchante d'une très-belle conſervation. Elle doit être placée, dans ſon genre, entre les figures idéales, & mérite même d'être comptée au nombre de celles à qui l'on a voulu donner la ſorte de beauté qui leur convenoit. Elle a le nés applati, & les angles extérieurs des yeux tirés en haut, de même que ceux de la bouche. On ſait que c'étoit le caractère convenu chez les anciens pour les têtes de faunes, & on voit qu'ils ont voulu l'imprimer à celles des bacchantes qu'ils leur donnoient ordinairement pour compagnes. Les caractères que nous venons de décrire, & qui ſeroient juſtement qualifiés de défauts dans les têtes nobles, devenoient la grace de ces ſortes de têtes.

Toutes les ſortes de graces ont été connues des anciens, & le temps qui a exercé tant de ravages ſur leurs chefs d'œuvre, a reſpecté des modèles de toutes. Un Cupidon endormi, à la Villa Albani; un enfant qui joue avec un cygne, au Capitole; un autre enfant monté ſur un tygre, avec deux amours dont l'un cherche à l'effrayer en lui préſentant un maſque, ſuffiſent à prouver que les anciens ont réuſſi à repréſenter la grace dans la nature enfantine. « Mais, continue Winckelmann, le plus bel » enfant que l'antiquité nous ait tranſmis, » quoiqu'un peu mutilé, eſt un petit ſatyre » d'environ un an, de grandeur naturelle, & » conſervé à la Villa Albani. C'eſt un bas-» relief, mais d'une ſaillie ſi marquée, que » preſque toute la figure eſt de ronde-boſſe. Ces » monumens doivent détruire un préjugé, qui » eſt devenu une opinion en quelque ſorte » incontеſtable; c'eſt que les artiſtes antiques » ſont fort inférieurs aux modernes pour la » configuration des enfans ».

Nous voici parvenus, ſur les pas du ſavant que nous avons pris pour guide, au quatrième ſtyle, celui d'imitation.

La grande réputation que ſe firent, avec tant de juſtice, les Praxitèles, les Apelles, nuiſit à l'emulation de leurs ſucceſſeurs. Comme les artiſtes qui les ſuivirent deſeſpérèrent de les ſurpaſſer, & même de les atteindre, ils bornèrent toute leur ambition à les imiter, & l'on fait que les imitateurs ſont toujours au-deſſous des maîtres qu'ils ſe propoſent pour modèles. On conçoit pour ces maîtres un reſpect ſi religieux, que l'on finit par regarder leurs talens comme ſupérieurs à l'humanité, & l'on ne rougit pas de reſter au-deſſous d'eux. Bientôt même ce n'eſt plus eux que l'on prend pour modèles, mais ceux qui les ont imités avec le plus de ſuccès: avec le temps enfin, on ne voit plus que des imitateurs de ces imitateurs. Enfuite on ceſſe même de s'occuper de ces anciens modèles & de ceux qui les ont ſuivis; on ſe livre ou à la manière de quelques artiſtes qui ont acquis une réputation ſubalterne à la faveur de la dégradation du goût, ou l'on cherche à ſe diſtinguer par des manières de caprice & de mode. Telles ſont les révolutions qu'ont éprouvées les arts chez les anciens & chez les modernes.

Quand les artiſtes grecs eurent ceſſé de chercher le beau, ils voulurent ſe diſtinguer par le fini des détails. Pour éviter la dureté du grand ſtyle, on donna dans une manière ronde & molle. On s'attacha à rendre ſur le marbre des détails auxquels ſe refuſe ſa fragilité, & qu'on n'avoit haſardé juſques-là que ſur le bronze. Ceux qui furent frappés de ces défauts, imitateurs comme les autres, ne firent que changer l'objet de leurs imitations. Ils tenterent de renouveller ce que Winckelmann appelle l'époque du grand ſtyle, & ils n'en imitèrent que le défaut; c'eſt-à-dire, que cette grandeur exagérée des formes qui en impoſe, mais qui néglige trop les recherches du vrai. C'étoit faire retourner l'art ſur ſes pas au lieu de le faire avancer: c'étoit le rapprocher de la manière égyptienne. Cette pratique qui ne négligeoit pas ſeulement les petites formes dont l'art ne doit que rarement s'occuper, mais encore le ſentiment des chairs & les organes du mouvement, étoit expéditive; & c'eſt peut-être ce que Pétrone nommoit *artis compendiariam*, & Pline *vias compendiarias*, un abrégé de l'art. Enfin, tout fut perdu, quand, au goût des grands ouvrages, ſuccéda celui des groteſques. Vitruve s'étoit plaint de cette mode deſtructive, & pluſieurs milliers de tableaux, trouvés dans les fouilles d'Herculanum & des autres villes enſevelies ſous les cendres du Véſuve, prouvent qu'elle avoit enveloppé les arts au moment de cette funeſte exploſion.

Quand le goût fut gâté, quand on eut perdu l'amour de l'art, quand une ſtatue ne fut plus qu'une ſtatue, & qu'on ne daigna plus examiner ſi elle étoit belle; quand enfin, ce qui arrivera toujours, la ſatiété eut amené l'indifférence, on ôta quelquefois la tête à des ſtatues, pour les remplacer par d'autres traitées dans la manière qui étoit à la mode, ou repréſentant quelques perſonnages qu'on vouloit honorer. Ainſi peut-être des têtes, ouvrages de Lyſippe, de Praxitèles, furent détruites, pour y ſubſtituer l'ouvrage de quelques artiſtes obſcurs & dignes de l'obſcurité.

Digitized by Google

Il vint auſſi un temps où l'on eut tant de ſtatues, qu'on ne ſe ſoucia plus de s'en procurer de nouvelles. Alors on ne fit plus que des buſtes, des portraits, & ces genres inférieurs ſe ſoutinrent quand on ne fit plus d'ouvrages capitaux. Les perſonnes qui ne connoiſſent pas les arts pourroient croire que ces ſculpteurs en portraits les firent d'autant plus beaux qu'ils ſe conſacroient entièrement à ce genre; mais l'expérience prouve que les genres ſubalternes ſe dégradent eux-mêmes, quand les genres ſupérieurs ne ſont plus cultivés, & que l'on ne peut guère avoir de grands ſuccès dans les genres inférieurs, quand on n'a pas ſoi-même cultivé le plus grand genre.

Les artiſtes des beaux ſiècles avoient négligé les petites parties de la nature: ce fut à les exprimer que les artiſtes des âges ténébreux firent conſiſter une partie de leur talent. On voit que dans les temps inférieurs, dans le ſiècle où fut élevé l'arc de Septime-Sévère, on affectoit de prononcer fortement les veines. On a eu ſoin de les exprimer, ſur cet arc, même à des figures idéales de femmes, telles que des Victoires qui portent des trophées: triple faute; la première, de s'arrêter à des détails qui échappent aiſément à la vue, dans un monument dont le travail ne devoit pas être fort voiſin de l'œil; la ſeconde, de donner à des femmes une force qui ne s'accorde point avec la délicateſſe de leur ſexe; la troiſième, de donner à des déeſſes un des caractères de l'humanité périſſable; erreur que n'auroient point commiſe les artiſtes de la belle antiquité, parce qu'elle étoit contraire à leur mythologie qui ne donnoit point de ſang aux dieux. Les modernes n'ont que trop ſouvent imité ce procédé de l'art dégradé des anciens, qui, dans ſa dégradation même, ſe ſoutint avec beaucoup plus de luſtre à Rome que dans les provinces & les colonies.

Il faut ajouter, que, dans le déclin de l'art, les artiſtes n'oublièrent pas entièrement la grandeur de leurs maîtres, & retinrent toujours quelque choſe de la ſublimité de leurs principes. En général, les airs de tête conſervèrent une idée de la beauté antique; les attitudes, les ajuſtemens ne s'éloignèrent pas de la ſimplicité. Jamais, dit Winckelmann, les anciens ne ſe laiſſèrent éblouir par cette élégance recherchée, cette grace affectée, ce cadencement exagéré, cette ſoupleſſe contournée, enfin tous ces défauts auxquels les modernes ont donné tant de prix. L'école dégénérée & preſque expirante, conſervoit toujours quelque choſe de la grandeur & de la ſimplicité de ſon ſtyle, & ſes derniers ouvrages nous donnent encore d'utiles leçons.

Ce qui la ſoutint, peut-être, c'eſt que l'on continua toujours de copier des ouvrages des anciens. On connoît d'excellentes ſtatues du troiſième ſiècle, dont on ne peut faire honneur à cet âge, & qu'on doit regarder comme des copies d'ouvrages antérieurs: ce n'eſt qu'à la manière dont ſont traités les cheveux, qu'on peut reconnoître le temps où elles ont été faites.

Après nous être fait une idée de la théorie des anciens, il nous reſte à connoître les détails de leur pratique.

L'argile eſt la première matière qui ſoit employée par l'art; c'eſt par elle que nous devons commencer à traiter de la partie méchanique des Grecs. On voit, par la figure du ſtatuaire Alcamène, ſur un bas-relief de la Villa Albani, qu'ils la travailloient, ainſi que les modernes, avec l'ébauchoir: mais ils ſe ſervoient auſſi des doigts, & même des ongles, pour rendre les parties les plus délicates.

La connoiſſance de cette pratique des anciens a découvert à Winckelmann le vrai ſens de quelques expreſſions communes des Grecs qui n'avoit pas été ſaiſi par les ſavans. Comme il entendoit mieux les procédés des arts que tous les érudits qui ſe ſont occupés des anciens auteurs, il eſt naturel qu'il ait mieux ſaiſi des paſſages dont la ſignification leur étoit échappée, parce que c'étoit dans ces procédés des arts qu'il en falloit chercher l'interprétation. Du mot ὄνυξ, dit-il, qui ſignifie l'ongle, les Grecs avoient formé les mots ἀνυχίζειν, ἐξονυχίζειν, pour ſignifier qu'on donnoit les dernières touches, ou littéralement, *les derniers coups d'ongle à ſon modèle*; & par métaphore, pour dire qu'on terminoit quelque choſe. Quand on voulоit exprimer que l'opération la plus difficile étoit de terminer, on diſoit, *le moment où la terre glaiſe eſt ſous l'ongle: ὅταν εἰς ὄνυχα ὁ πηλὸς ἀφικηται.* C'étoit auſſi par alluſion à l'art de modeler, que les Latins, en parlant d'un homme bien fait, diſoient *ad unguem factus homo.* C'eſt par une métaphore ſemblable, priſe de l'art de tourner, que nous diſons *un homme fait au tour.* Au lieu de dire qu'un auteur avoit châtié ſon ouvrage au point qu'il n'y laiſſoit rien à deſirer, les Latins diſoient *Caſtigavit ad unguem.*

Ceux qui liſent dans le Comte de Caylus que les ſculpteurs grecs ne faiſoient pas de modèle avant de travailler le marbre, pourroient ſe laiſſer entraîner par l'autorité reſpectable de cet antiquaire, qui d'ailleurs ſemble appuyé d'un paſſage de Diodore de Sicile. Ils ſe croiroient en droit, d'après cette fauſſe découverte, de mépriſer les ſtatuaires modernes, comme des ouvriers timides. Il n'eſt donc pas inutile de faire connoître que cette fauſſe opinion a été renverſée par Wincke mann. Il ſuffit, pour la combattre, de citer, d'après lui, une pierre gravée du cabinet de Stoſch: elle re-

Digitized by Google

préſente Prométhée occupé à ſculpter la figure de l'homme, & ſe ſervant d'un à plomb pour meſurer, d'après ſon modele, les proportions de ſon ouvrage. Diodore a ſeulement voulu dire que le compas ſuffiſoit aux Egyptiens; mais que les Grecs conſultoient encore leurs yeux pour donner la grace, & la véritable beauté des proportions à leurs figures.

Au reſte, il ne faudroit pas nier que les Grecs quelquefois ont pu faire des ouvrages de ſculpture ſans en avoir auparavant préparé le modele. Ce procédé hardi a été plus d'une fois employé par des modernes, & même par des ſculpteurs qui ne ſont point placés aux premiers rangs des artiſtes.

Les anciens, ainſi que les modernes, ont fait des ouvrages en plâtre: il ne reſte plus aujourd'hui, dans ce genre, que des bas-reliefs, & l'on a lieu d'être ſurpris que le temps ait reſpecté une matiere ſi fragile. Les plus beaux de ces monumens ont été trouvés à Bayes: ils appartenoient à la voûte de deux chambres & d'un bain. Le travail en eſt deux & peu ſaillant, tel qu'il convenoit de le faire ſur une ſubſtance peu ſolide: mais pour donner aux figures une apparence de dégradation à laquelle s'oppoſoit leur foible ſaillie, les artiſtes ont indiqué, par des contours profondément tracés, les parties qui doivent ſe diſtinguer en relief ſur la ſurface plane. On haſardoit cependant quelquefois des parties ſaillantes, & même quelques-unes qui étoient entiérement de relief; telle étoit la main d'un Perſée tenant la tête de Méduſe, dans un bas-relief trouvé à Pompeia: cette main étoit aſſujettie par une verge de fer.

On ne faiſoit guère en ivoire & en argent que de petits ouvrages. L'art de les travailler ſe nommoit *toreutice*. Winckelmann a raiſon de dire que ce mot ne vient point de *tornos*, tour, inſtrument des tourneurs: mais je me garderois d'aſſurer avec lui qu'il vint de *toros*, adjectif, qui ſignifie *clair*, *exact*, parceque, dit-il, le relief de ces ouvrages les rendoit plus clairs aux ſpectateurs que les travaux en creux, qu'on nommoit *anaglyptes*. J'aimerois mieux croire que le nom de l'art appellé *toreutice*, vient de l'inſtrument nommé *toros*, qui pouvoit être une ſorte de ciſeler.

Les Grecs tailloient le plus ordinairement dans un ſeul bloc leurs ſtatues de marbre. Cependant il eſt prouvé par les monumens eux-mêmes, que ſouvent ils travailloient les têtes ſéparément, & que, quelquefois, ils ſuivoient auſſi pour les bras cette ſinguliere pratique. Les têtes du fameux grouppe de Niobé, ont été adaptées après coup aux figures auxquelles elles appartiennent.

Il eſt prouvé par une figure moyennement coloſſale qui repréſente une riviere, & qui eſt conſervée à la Villa-Albani, que les anciens ébauchoient leurs ſtatues de la même maniere que les modernes; car la partie inférieure de cette ſtatue eſt à peine dégroſſie. On voit auſſi que, comme les modernes, ils aſſujettiſſoient à la figure, par un ſoutien épargné dans le marbre même, les membres iſolés, afin de pouvoir les travailler ſans riſque de les briſer. On remarque qu'ils avoient pris même cette précaution à des ſtatues pour leſquelles elle n'étoit pas abſolument néceſſaire.

On voit, par un paſſage de Pline, qu'ils étendoient un vernis ſur leurs ouvrages de marbre, & qu'un peintre, nommé Nicias, étoit le verniſſeur des ouvrages de Praxitele. On ſait qu'ils poliſſoient le plus grand nombre de leurs ſtatues, même coloſſales; méthode qu'on ne ſauroit approuver, puiſqu'il eſt toujours à craindre que l'opération du poliment ne faſſe perdre les touches les plus fines & les plus ſavantes, d'autant plus que cette opération n'eſt pas ordinairement exécutée par le maître.

Winckelmann croit qu'après l'opération du poliment à la pierre-ponce, les anciens repaſſoient ſouvent l'ouvrage tout-entier avec l'outil, ne laiſſant aucune partie ſur laquelle ils ne promenaſſent le ciſeau. Mais pourquoi auroient-ils fait précéder cette opération de celle du poliment? Le Laocoon eſt le plus bel exemple des ſtatues terminées au ciſeau ſeul, ſans avoir été fatiguées par le poli: l'œil attentif peut encore y découvrir avec quelle ſcience & quelle dextérité l'artiſte a promené l'inſtrument ſur tout ſon ouvrage, pour ne pas perdre les touches ſavantes par un frottement réitéré. Ce travail donne quelque choſe de brut à ce qu'on peut nommer l'épiderme de la ſtatue, & ce brut eſt bien plus agréable à l'œil du connoiſſeur, que la ſurface luiſante que donne le poliment, & qui jette un éclat ſi vif ſur les parties frappées de la lumiere, que l'œil ne peut bien diſtinguer le travail de l'artiſte.

Aux ſtatues de porphyre, les anciens faiſoient ordinairement la tête & les extrémités de marbre. Il eſt vrai que l'on voit à Veniſe quatre figures entiérement de porphyre; mais elles ſont l'ouvrage de Grecs du moyen âge. Dans les figures d'albâtre, ils avoient coutume de faire en bronze la tête & les extrémités.

Les reſtaurations faites par les anciens ne ſont pas du nombre des choſes les moins curieuſes qui ſoient parvenues juſqu'à nous. On voit qu'ils reſtauroient les parties mutilées de la même maniere qu'on le fait de nos jours, en pratiquant un trou dans la partie endommagée, pour y introduire & y fixer un tenon qui aſſujettiſſoit la partie nouvelle. Ce tenon étoit quelquefois de fer: tel eſt celui du Laocoon qui eſt pratiqué derriere la baſe. Mais l'airain,

Digitized by Google

étoit justement préféré au fer, parce qu'il n'est pas de même sujet à la rouille. Le fer tache le marbre quand l'humidité s'y introduit, & ces taches prennent, avec le temps, une fort grande étendue. On voit à une statue, dont la tête, aujourd'hui perdue, fut autrefois assujettie par un tenon de fer, que la rouille a taché de jaune la moitié de la poitrine. Aussi, pour éviter cet inconvénient, les anciens employoient-ils ordinairement l'airain même aux tenons de colonnes & de pilastres.

Il reste des statues qui ont été mutilées dans des temps de l'antiquité où l'art étoit encore florissant: ces outrages contre les productions de l'art ont été vraisemblablement exercés dans des temps de guerre, où les vainqueurs exerçoient leur vengeance même sur les monumens.

Les anciens préparoient comme nous, par un alliage d'étain, le bronze destiné aux fontes. Si l'étain n'y est pas mêlé en assez grande quantité, l'airain n'est pas assez fluide pour se répandre dans les jets. Les ouvriers de Rome, disent alors que l'airain est enchanté: expression fondée sans doute sur quelques idées superstitieuses. Benvenuto Cellini raconte lui-même qu'ayant préparé la fonte d'une statue, & fait chauffer le rampon qui bouchoit le fourneau, il alla se mettre à table, croyant sa présence peu nécessaire pendant l'écoulement du métal. Il y étoit à peine, quand les ouvriers vinrent lui annoncer que le bronze ne couloit pas. Aussi-tôt il se saisit des plats & des assiettes d'étain, le jette dans la matière en fusion, lui donne par ce moyen la fluidité nécessaire, & assure le succès de l'opération.

Les anciens fondoient quelquefois en cuivre jaune; ils le choisissoient de préférence pour les statues qui devoient être dorées. Tels sont les quatre chevaux du portail de Saint-Marc à Venise. Ils doroient aussi quelquefois les figures de marbre.

Les moules que les anciens préparoient pour jetter leurs figures en fonte, paroissent avoir, au moins quelquefois, différé des nôtres. On croit avoir reconnu, sur les quatre chevaux dont nous venons de parler, que chacun a été fondu dans deux moules différens qui s'adaptoient dans la longueur de ces chevaux.

J'ignore s'il est bien prouvé que les anciens aient quelquefois hazardé de faire d'un seul jet des fontes considérables; mais il l'est que, souvent du moins, ils évitoient d'en courir les dangers. Dans les premiers temps, au rapport de Pausanias, les figures de bronze étoient composées de plusieurs pièces, & jointes par des clous. On suivit encore ce procédé dans des temps postérieurs. C'est un fait prouvé par six figures de femmes trouvées à Herculanum, les unes grandes comme nature, les autres au-dessous de cette grandeur. Les têtes, les bras, les jambes sont fondues séparément, & le tronc même est de plusieurs jets. Les pièces sont jointes par des attaches que leurs formes, semblables à des queues d'hirondelles, a fait nommer queues d'aronde. Ces figures ont des manteaux composés de deux pièces, qui se joignent sur les épaules, où ils sont représentés boutonnés.

Par ces procédés timides, les anciens sembloient devoir se garantir de manquer leurs fontes, & cependant ils ne laissoient pas de les manquer quelquefois. On remarque encore des remplissages ajustés avec des cloux, qui témoignent les défauts de la fonte.

Dans les temps les plus reculés de l'art, & dans les siècles où il étoit le plus florissant, les anciens avoient la pratique d'adapter à leurs figures de boucles de cheveux par le moyen de la soudure. C'est ce que les modernes pratiquent encore pour de petites parties. L'ouvrage le plus ancien de ce genre est un buste de femme du cabinet d'Herculanum. La tête est coëffée de cinquante boucles sur le front & jusqu'aux oreilles, & ces boucles sont soudées. Une autre tête du même cabinet a soixante-huit boucles soudées de même. A une autre tête idéale, encore du même cabinet, qui paroît être des plus beaux temps de l'art, & qui est connue sous le nom de Platon, on voit des boucles soudées aux temples.

Il s'est conservé quelques morceaux de bronze ainsi incrustés en argent: tel est le diadême de l'Apollon Sauroctonios de la Villa Albani; telles sont aussi différentes bases de figures du cabinet d'Herculanum. Quelquefois on incrustoit en argent les ongles des pieds & des mains: Pausanias le dit, & son récit est confirmé par deux petites figures trouvées à Herculanum. Hérode Atticus fit ériger à Corinthe quatre chevaux dorés dont les pieds étoient d'ivoire.

On trouve des yeux incrustés à quelques têtes en bronze & en marbre. Le cabinet d'Herculanum offre de petites figures de bronze avec des yeux d'argent. Dans quelques têtes de bronze, des pierres fines représentoient l'iris. On ajoutoit quelquefois aux têtes des prunelles d'un marbre très-blanc & fort tendre, qu'on nomme *palombino*. Quelquefois on faisoit la cornée en argent, & l'on employoit des pierres précieuses de couleurs différentes, pour exprimer la prunelle & l'iris. C'est ce qu'indiquent une tête d'argent qui se voit autour des paupières de quelques têtes, & les trous qui ont reçu les pierres dont étoient formées l'iris & la prunelle. Plutarque raconte qu'avant la bataille de Leuctres, à laquelle Hiéron perdit la vie, les yeux tombèrent de

la ſtatue ; ce qui fut regardé comme un préſage funeſte.

Winckelmann n'oſe aſſurer que l'on connoiſſe avec certitude la manière dont les anciens gravoient en pierres fines. On ſait qu'ils faiſoient uſage de petites pointes de diamans ſerties dans des outils d'acier ; mais tenoient-ils ces outils à la main, ou les ajuſtoient-ils à une roue, comme le font, en général, parmi nous, les artiſtes en ce genre ? Il croit avoir découvert le procédé de la roue ſur des pierres antiques dont le travail n'eſt qu'ébauché ; ce qui prouveroit que la pratique des anciens, à cet égard, ne différoit pas de la nôtre.

On a admiré que les anciens, ſans le ſecours de nos verres oculaires, aient pu exécuter des travaux auſſi fins & auſſi parfaits que ceux qui nous ſont offerts par quelques unes de leurs pierres gravées. Winckelmann, qui ne conçoit pas que l'œil nud puiſſe guider des ouvrages d'une ſi grande fineſſe, ſuppoſe que les anciens ont connu la loupe ou lentille, & que cette découverte, dont ne parle aucun de leurs auteurs, aura été perdue pendant les ſiècles de barbarie. N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les graveurs qui ſe ſont diſtingués par une grande fineſſe de travaux, étoient myopes?

On a prétendu que les Grecs & les Romains, dans leurs bas-reliefs, n'obſervoient aucune dégradation, & donnoient à toutes leurs figures la même ſaillie. Cette aſſertion eſt détruite par des bas reliefs expoſés à Rome dans des lieux publics. Dans l'un des plus beaux qui ſoient en cette ville, & qui ſe voit au palais Ruſpoli, la principale figure a tant de ſaillie, qu'on peut paſſer deux doigts entre la tête & le fond ; les différens objets qui compoſent cet ouvrage ont des dégradations ſenſibles entre eux. On peut faire la même obſervation ſur un petit ſujet repréſentant une offrande, & ſur un ſacrifice offert par Titus. Il eſt donc certain que les anciens, ainſi que nous, connoiſſoient les bas-reliefs de forte & de foible ſaillie, & l'on ne doit pas être ſurpris de ne trouver qu'un petit nombre de premier, puiſque les occaſions de les employer avec convenance ſont bien moins fréquentes.

Observations de Mengs ſur l'hiſtoire de l'art chez les anciens

Les anciens ont dû commencer l'art du deſſin par des formes longues, ſimples & droites, telles que ſont les figures des vaſes étruſques. On voit à Rome pluſieurs bas-reliefs antiques de marbre traités dans ce goût, & dont quelques uns paroiſſent être des ouvrages égyptiens. Si l'on objecte que les Egyptiens n'ont jamais travaillé dans ce goût, parce que leur nature a été plus forte, parce que leur climat, leurs exercices & leurs coutumes ont dû former des corps robuſtes, on peut répondre que l'art n'a pu d'abord imiter la belle nature, ni même la nature dans toute ſa vérité, & que les Etruſques n'étoient pas non plus un peuple maigre, mais un peuple fort & vigoureux : cependant leurs ouvrages en marbre & les deſſins de leurs vaſes ſont maigres & roides.

Il eſt probable que la philoſophie & les ſciences capables d'orner l'eſprit avoient fait de progrès dans la Grèce, avant que l'on s'occupât de la peinture & de la ſculpture, & c'eſt ce qui conduiſit les anciens à tracer une route toute différente de celle que ſuivent les modernes. Ils prirent pour guide le raiſonnement, & non la routine & le caprice, & eurent pour maxime de commencer par les parties les plus néceſſaires, telles que les os & les muſcles ; ils paſſerent enſuite aux proportions, & comprirent que tout ce qu'on peut appeller le néceſſaire, l'utile dans l'art d'imiter les formes humaines, conſiſte dans ces deux parties. Ce furent elles qu'ils cherchèrent d'abord à obſerver, & qui conſtituèrent leur premier goût & leur plus ancien ſtyle.

Auſſi voit-on dans leurs figures une proportion qui ne peut être que le réſultat de principes fixes & certains, & qu'ils avoient calculée ſur la plus belle nature de leur temps & de leur pays. C'eſt ce que prouvent les têtes de l'ancien ſtyle qui ſe reſſemblent toutes. S'ils avoient, comme nous, travaillé ſans principes, ils auroient varié davantage ces têtes, quand ce n'auroit été que par erreur.

Dans le ſecond âge, ils s'apperçurent que leur premier ſtyle étoit ſec & maſquin. Ils aggrandirent donc leur manière, & donnèrent plus de nobleſſe à leurs ouvrages. Ils rétrécirent moins les proportions des corps ; mais conſervant encore le goût des lignes droites, ils tombèrent dans un ſtyle un peu maſſif, quoique d'ailleurs aſſez beau, & qui n'avoit plus la maigreur de leur premier goût. Nous avons dans ce genre quelques anciennes ſtatues étruſques, qui ſont lourdes & dures, quoique d'un bon caractère ; telle eſt l'Amazone Etruſque. On ne connoît preſque point d'ouvrages des Grecs dans ce ſtyle, mais il eſt probable qu'ils y ont paſſé, & l'on en voit encore un reſte dans le petit nombre de leurs belles productions que le temps a reſpectées. On peut en donner pour témoignages certains, leur front plat, leur nés quarré, leurs ſourcils fortement tranchés, leurs lèvres droites, &c. On connoît entr'autres, dans ce goût, une ſtatue de la *Minerva Medica* au palais Giuſtiniani : les contours de cette figure ſont de la plus grande ſimplicité, & on pourroit la rapporter au ſecond ſtyle grec.

Toutes les figures du groupe de Niobé pa-

Digitized by Google

roissent être imitées d'après d'autres statues faites dans un temps où le goût étoit porté à un plus haut degré chez les Grecs : on y remarque la plus haute perfection dans les proportions ; les formes en sont sublimes & d'une beauté achevée : mais il y manque encore une certaine morbidesse qui a été trouvée plus tard. Les lignes de ces figures sont un peu trop roides, les angles en sont trop sentis, & l'on n'y remarque point cette élégance, & ce contour si parfaitement varié, que l'on admire dans quelques autres statues grecques, telles que celles de l'Apollon, du gladiateur, de la Vénus de Médicis, du Ganymède, &c. On peut penser que les statues du groupe de Niobé ont été faites avant le siècle d'Alexandre ; car on sait qu'avant cette époque, les Grecs ne s'occupoient que foiblement de la draperie, & qu'ils tâchoient seulement d'éviter le style dur & roide de leur premier temps & la pesanteur du second.

Vers le règne d'Alexandre, on atteignit à la plus haute perfection, en donnant plus de mouvement aux contours & en ôtant à la pierre sa dureté ; les sculpteurs commencèrent alors à étudier la chair & cherchèrent à parvenir à la parfaite imitation de la nature. C'est vraisemblablement à la peinture que la sculpture doit ce dernier effort. Elle même ne dut approcher de ce degré de perfection que dans l'école de Pamphile ; on peut même croire que beaucoup de choses manquoient encore à cette école ; mais Apelles, son élève, parut ; il agrandit le goût de son temps & en ôta toute la sécheresse. Lui-même diloit que chacun des autres peintres en particulier savoit beaucoup, mais que lui seul avoit la grace en partage : il ajoutoit qu'il avoit un grand avantage sur Protogène, celui de savoir le moment où il falloit quitter un ouvrage. Il ne faudroit pas inférer de là qu'il laissoit à ses tableaux quelques négligences, mais qu'il savoit éviter tout ce qui conduit à la sécheresse qui est la suite d'un fini trop recherché.

Les sculpteurs ouvrirent les yeux en voyant Pélégance & la morbidesse que ce grand peintre mettoit dans ses ouvrages, & de là naquit le style admirable & sublime que l'on reconnoît dans l'Apollon, le Laocoon, &c.

Jusqu'au règne d'Alexandre, les arts s'avancèrent de plus en plus vers la perfection ; mais après la mort de ce prince, quoique la peinture & la sculpture fussent toujours plus cultivées, elles ne firent plus de progrès dans les parties caractéristiques. Le siècle de ce conquérant peut être comparé à celui qui vit naître Michel-Ange & Raphaël, à ce siècle qui produisit ce qu'on a vu de plus beau depuis la renaissance de l'art. En effet, quoique, dans la suite, on soit parvenu à mieux traiter de certaines parties, on n'a cependant pu jusqu'à nos jours surpasser, ni même égaler ces grands hommes ; & il est probable que l'histoire de l'art depuis son rétablissement est à-peu-près celle de l'art dans l'antiquité.

On peut bien avouer que, depuis le règne de Philippe, jusqu'à la chûte des républiques grecques, les arts ne cessèrent pas de s'enrichir par des découvertes nouvelles : mais elles ne portoient que sur les moindres parties de l'art, au lieu que, dans les beaux siècles, tous les progrès appartenoient aux parties les plus essentielles. Ce n'étoit point alors à imiter la légèreté, la finesse des cheveux, ou à représenter d'autres objets dont l'imitation est impossible à la sculpture, que les artistes s'étoient arrêtés ; on conviendra même qu'ils n'exécutoient pas les draperies aussi bien que les nudernes ; c'étoit l'imitation des grandes parties de la nature qui faisoit l'objet de leur étude.

Encore après la chute des républiques grecques, il y eut de très grands statuaires qui, dans quelques parties, égalèrent les plus fameux artistes de la Grece. On pourroit même ajouter que le goût moëlleux & délicat a été porté plus loin par ces Maîtres que par ceux des âges précédens : mais ils n'ont pas surpassé les artistes du siècle d'Alexandre ; ils ne les ont même pas égalés, parce qu'ils n'avoient ni l'imagination aussi vaste, ni l'esprit aussi élevé.

Les beaux arts furent ensuite transportés de la Grèce à Rome ; mais on ne sauroit établir dans quel temps ils ont fleuri, puisqu'on ne trouve point de bonnes statues avec des noms latins. On pourroit conjecturer, il est vrai, que les artistes latins ont eu la manie de grécifier leurs noms, comme plusieurs artistes modernes italianisent le leur ; mais il est possible que les artistes de Rome n'aient jamais porté l'art à une assez haute perfection pour mériter d'être distingués.

Nous avons beaucoup de statues qu'on regarde comme des ouvrages des latins, & qui ne sont pas du moins dans le goût grec. Ce qui peut encore faire croire qu'elles n'ont pas été exécutées dans la Grèce, c'est qu'elles n'auroient pas mérité d'en être transportées. Dans la plupart de ces ouvrages, on distingue le caractère national, particulièrement dans les têtes & dans les bustes des gladiateurs & des soldats. D'ailleurs le style en est dur, comme on le voit par les bustes romains faits d'après nature, tels que ceux de César, d'Auguste, & des consuls qui les ont précédés. Les arts ne paroissent pas avoir eu beaucoup d'éclat à Rome avant le règne de Néron : mais on voit de beaux ouvrages faits du temps

Digitized by Google

de ce Prince. Je crois que la plupart des chefs-d'œuvre faits du temps de Trajan & d'Adrien ont été exécutés par des Grecs. On y reconnoît leur goût, & dans leurs défauts même, les auteurs de ces ouvrages semblent nous retracer le ſtyle des anciens, tant par la ſimplicité des contours, que par l'accord des proportions & les beaux caractères de têtes.

Les Siciliens ont eu quelque choſe du bon goût des Grecs, & l'ont même aſſez long-temps conſervé, ſans être néanmoins parvenus au même degré de perfection : car ils furent moins corrects, plus roides, plus chargés, & n'ont pas ſu donner au marbre la même élégance ni la même morbidezze.

On peut reprocher une erreur aux antiquaires : c'eſt d'avoir voulu chercher la perfection dans des choſes qui n'en ſont ſuſceptibles qu'à certains égards ; par exemple, dans les pierres gravées, où il ne faut pas chercher la haute perfection des formes, mais ſeulement celle du ſtyle. On n'a pu ſe propoſer en effet que d'y rendre les choſes les plus faciles, en évitant celles qui offroient trop de difficulté dans de ſi petites proportions, & en omettant tous les détails qui auroient pu embaraſſer l'artiſte.

On remarque les qualités dont ce genre eſt ſuſceptible, celles du ſtyle, dans les ouvrages qu'on a trouvés en pâte antique, & qui avoient apparemment mérité l'eſtime des anciens même, puiſqu'ils en avoient fait multiplier les empreintes. On y reconnoît qu'ils ont fait conſiſter la beauté dans une belle & noble ſimplicité. On peut croire que l'art ne s'eſt dégradé que par le trop grand nombre des artiſtes, & que, devenu trop commun, il ceſſa d'inſpirer la même eſtime. Lorſque la Grèce fut tombée ſous la domination de Rome, dans le temps de la plus grande ſplendeur de cette république, temps où l'on ne conſidéroit que les gens de guerre, les artiſtes privés de l'eſpérance de s'attirer de la conſidération, tombèrent dans le découragement : dès lors il renoncèrent à l'étude de l'art, qui devint une ſorte de métier, & qui fut enfin plongé dans un abandon total. Comme rien ne peut demeurer à un degré fixe, l'art ne faiſant plus de progrès déchut rapidement ; s'il ſe releva quelque temps ſous des princes qui l'aimoient, les révolutions de l'empire, les guerres ſucceſſives, le changement de religion, l'abolition des images, l'invaſion des barbares portèrent les derniers coups au bon goût, en détruiſant ce qui reſtoit encore des chefs-d'œuvre des anciens.

Les beautés & les règles de la proportion paroiſſent avoir été découvertes par les Grecs & par les Etruſques. Ils reconnurent deux forces dans les principales parties, l'une par laquelle elles agiſſent, l'autre par laquelle elles ſont ſoutenues ; la première exige de la ſveltesſe & de la légèreté, la ſeconde de la puiſſance & de la ſolidité. La découverte des proportions doit appartenir au premier ſtyle de l'antiquité.

Dans le ſecond ſtyle, les anciens conſervèrent toutes les proportions de longueur qu'ils avoient établies dans le temps de leur premier ſtyle ; mais y ayant reconnu de la roideur & de la ſéchereſſe, il en changèrent le contour en pinçant moins la partie étroite des articulations, ce qui donna plus de grandioſité à leurs ouvrages ; mais ils devinrent plus lourds, parce qu'ils n'avoient pas encore ſu trouver la ligne ſerpentine & ondoyante.

Ils commencèrent à faire un plus grand uſage des lignes convexes, & par elles, ils donnèrent encore un plus grand caractère à leurs figures. Ils ne les employèrent que pour les grandes parties. Les ouvrages qui paroiſſent appartenir à ce temps, ſemblent étranglés dans leurs inflexions. Ils combinèrent les lignes convexes avec les lignes droites : les droites ſervoient pour les parties ſaillantes, & les convexes pour les inflexions ; c'eſt-à-dire qu'à l'endroit de la plus forte rentrée, ils mettoient une ligne courbe plus rapide, & qu'à l'endroit où ils vouloient beaucoup ſortir, ils allongeoient beaucoup la ligne droite.

Cette méthode tient de leur premier ſtyle. On le remarque dans le caractère de leurs têtes, où l'on ne voit qu'une ſeule ligne ſaillante depuis la naiſſance des cheveux juſqu'à la pointe du nés ; & cette ligne eſt droite. Ils obſervèrent d'abaiſſer les petites parties & de donner de l'élévation aux grandes : ils portèrent la plus grande attention ſur les formes générales. On voit dans leurs têtes de Jupiter, de la Minerve Médica du Palais Juſtinïani, & de leurs autres ſtatues, qu'ils ont beaucoup employé les lignes droites & les angles, & qu'ils ont exécuté avec grand ſoin les parties principales en négligeant les moindres. Ils ont fait le front plat, &, depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au bout du nés, il n'y a qu'une ligne droite, terminée par un méplat qui forme la pointe du nés, & enſuite un angle droit va ſe terminer à la racine. La partie ſupérieure du nés eſt plate, les deux côtés ſont également, & les narines ſont à peine marquée ; parce qu'on ne vouloit pas interrompre la forme principale du nés, qui, vu de côté, offre un triangle & dont la ſurface eſt une forme plate.

Depuis la racine du nés juſqu'à la partie la plus avancée de la lèvre ſupérieure, ils formèrent un méplat à-peu-près égal en longueur à celui

Digitized by Google

qui partoit du bout du nés & qui aboutissoit à sa racine. Ils tirerent du menton jusqu'à la bouche une ligne presque droite, & répéterent un méplat sur la partie éminente de la lèvre inférieure. Ils tâcherent aussi de donner au menton une forme plate, ainsi qu'aux joues, excepté à l'endroit des os qui forment la mâchoire inférieure. De cette maniere, ils procédoient, forme par forme, de l'extrémité d'une partie à l'autre, en se faisant une loi d'en négliger les petits détails, & ce fut ainsi qu'ils parvinrent à des règles fixes dont ils ne se départirent point, & qu'ils a teignirent au second dégré de perfection qui caractérise le second style.

Dans leur troisieme style, ils sentirent que, par leur méthode précédente, ils ne rendoient pas l'effet de la chair, & reconnurent que la belle nature offre une variété continuelle qu'ils n'avoient pas encore exprimée. Ils poserent pour principe que rien ne doit être répété, que la ligne convexe doit conduire à la ligne concave & à la droite, pour exprimer le mouvement & la diversité des contours; qu'aucune inflexion, ni aucune partie saillante ne peut être vis-à-vis d'une autre partie de la même nature; qu'aucune ligne ne doit avoir la même proportion ni le même caractère d'un côté que de l'autre, & qu'enfin il faut mettre la plus grande variété dans tous les contours & dans toutes les proportions.

Ils ne pouvoient tomber dans l'erreur en suivant cette nouvelle méthode, parce qu'ils l'appuyoient toujours sur les bons principes des styles précédens. Dans le premier, ils s'étoient garantis de toutes les mauvaises proportions; dans le second, en évitant tous les petits détails, ils s'étoient assurés du vrai caractère des grandes formes: tout ce qui leur restoit, dans le troisieme, étoit de chercher le complément de l'art; ils consiste dans ce mouvement & cette variété d'où les choses représentées reçoivent la vie.

PARADOXE *de Mengs sur les ouvrages qui nous restent de l'antiquité.*

Lorsque je considère, dit Mengs, les productions des anciens dont on a le plus loué la perfection, je ne les trouve pas toutes également dignes des louanges qui ont été prodiguées aux grands artistes de l'antiquité par tant d'hommes illustres; ce qui me fait douter que nous possédions les ouvrages originaux des plus célebres artistes de la Grèce. Je m'en rapporte plutôt, sur cet article, à la vérité de l'histoire, qu'au témoignage des productions qui sont parvenues jusqu'à nous, & lorsque quelques unes d'entre elles me paroissent ne pouvoir être surpassées, j'aime mieux m'accuser d'ignorance que de combattre la raison, qui me dit que ces ouvrages ne sont pas les véritables productions originales des grands maîtres.

En effet, il n'est pas probable qu'on ait laissé à Rome les plus beaux monumens de l'art, dans le temps qu'on en a enlevé le plus grand nombre des statues. Tous les noms que nous lisons sur les marbres antiques sont inconnus dans l'histoire; plusieurs ont été falsifiés par les modernes, & peut-être même inventés par eux, tels que celui de Glycon. Phedre nous apprend que, de son temps, on mettoit déjà des noms pseudonymes sur les statues, & tel est peut-être celui de Lysippe que porte l'Hercule du Palais Pitti.

Vous me direz, sans doute: quels devoient donc être ces ouvrages admirables? Je vous avoue que cette réflexion nous humilie, nous qui ne connoissons pas assez les ouvrages des Grecs pour en parler dignement: & il me semble, à dire le vrai, qu'il seroit très-utile à l'avancement des arts qui tiennent au dessin, qu'on étudiat & qu'on admirât davantage les monumens qui nous restent des anciens, pour nous former une juste idée de ce que devoient être ceux que nous avons perdus. Mais il arrive tout le contraire. On regarde comme les plus excellentes productions des anciens celles que nous avons sous les yeux, & les artistes modernes en profitent pour excuser leur propre ignorance, en alléguant qu'il se trouve des défauts dans ces chefs-d'œuvre de l'antiquité, comme en effet il peut s'en trouver dans les ouvrages les plus sublimes, parce que l'imperfection est inséparable de l'humanité.

Personne n'ignore que Rome fut spoliée plusieurs fois de ses plus magnifiques monumens pour en embellir Constantinople, & que les statues qui y restoient encore du temps de Théodose furent détruites par l'ordre de ces empereur & de quelques uns de ses successeurs: d'où l'on peut conclure que celles qui échapperent à cette barbarie n'étoient pas fort renommées, ou qu'elles se trouvoient placées dans des lieux inconnus ou peu fréquentés, & devoient être par conséquent de peu de prix.

Si l'excellence d'un ouvrage peut servir à nous persuader qu'il est d'un grand maître, c'est sans doute celle du Gladiateur Borghese, d'Agasias: mais ce nom ne se trouve cité par aucun des auteurs anciens qui parlent des plus célebres artistes. On peut dire la même chose du torse du Belvedère. Le nom de Glycon, que l'on voit sur l'Hercule Farnese, fait soupçonner quelqu'impostûre, puisqu'il n'est fait mention d'aucun sculpteur fameux qui ait porté ce nom, & que d'ailleurs il y a dans le Palais Pitti un autre Hercule, qui ressemble à ce premier, avec le nom de Lysippe: ce qui a fait croire que ces deux ouvrages sont du nombre de ceux auxquels, suivant Phedre, les anciens ont

ont donné de faux noms. Si l'Hercule Farnese étoit véritablement un ouvrage de Glycon, celui qui l'a copié pour faire celui du Palais Pitti y auroit mis le même nom, afin de le faire mieux passer pour l'original. Ajoutons à cela que ni Fulvius Urfinus, ni Flaminius Vacca qui ont parlé de l'Hercule Farnese, ne font aucune mention de l'inscription, tandis que le dernier parle de celle de l'Hercule du Palais Pitti. Remarquons aussi que la manière dont sont sculptés les caractères de ces inscriptions n'est certainement par celle dont se servoient les Grecs du bon temps de l'art.

Mais que dirons-nous des plus belles statues antiques qui nous restent, telle que celle de l'Apollon Pythien du Belvedère ? la regarderons-nous comme un de ces ouvrages qui ont immortalisé leurs auteurs? Si sa beauté nous fait croire qu'elle doit être placée dans cette classe, il faut remarquer cependant qu'elle est de marbre de Carrara, ou de Seravezza; & si l'on prétendoit qu'elle a été exécutée en Italie par quelque grand artiste des plus beaux siècles de la Grece, je pourrois objecter que les carrieres de Lunes ou de Carrara venoient d'être nouvellement découvertes du temps de Pline, de sorte qu'il est probable que cette statue fut faite sous le règne de Néron, & placée à Nerturno où elle a été trouvée. Il est à croire aussi que son auteur n'a pas eu autant de talent que les autres statuaires employés par cet empereur à ses édifices de Rome, où devoient nécessairement se faire les plus belles choses par les plus habiles artistes.

Mais ce qui pourroit nous jetter ici dans le plus grand doute, c'est le merveilleux groupe de Laocoon, le plus beau monument qui nous soit resté de l'art des anciens, & qui est exécuté d'une manière si sublime en marbre Grec, qu'on ne peut mettre en question le talent supérieur de l'artiste. Pline, qui a fait un éloge magnifique de cet ouvrage, dit que c'étoit la plus belle production de l'art qu'il connût. Mais on pourroit demander si Pline étoit un juge compétent, d'autant plus qu'il admire sur-tout les serpens qu'il appelle des dragons, & que cette admiration des accessoires ne prouve pas une grande intelligence, puisque, dans ce cas, ils nuisent aux choses principales. On pourroit d'ailleurs mettre en doute si le groupe de Laocoon que nous possédons est bien le même dont parle Pline, qui nous apprend qu'il étoit fait d'un seul bloc de marbre; tandis que celui que nous connoissons est de cinq morceaux. Les anciens écrivains ne parlent point d'Agésander comme d'un excellent sculpteur; & comme il est vraisemblable que le groupe de Laocoon n'est pas le seul ouvrage qu'il ait fait, il est à croire que les éloges que Pline lui prodigue soient dictés par d'autres causes que la beauté de ce groupe même, telles que son amitié pour l'artiste, sa complaisance pour l'empereur Titus, à qui peut-être ce monument plaisoit beaucoup, ou bien l'impression qu'y avoient faite sur son esprit les serpens qui sont la seule partie qu'il loue, tandis que cet ouvrage offre tant d'autres merveilles qui méritent d'être admirées : telle est, entr'autres, la manière de travailler le marbre avec le ciseau seul, sans faire usage de la lime, de la pierre-ponce, ou de quel qu'autre moyen de polir, ce qui se voit sur-tout dans les chairs : manière d'opérer qui se retrouve dans plusieurs autres beaux ouvrages, entre lesquels il faut compter la Vénus de Médicis.

Toutes les statues exécutées dans cette manière sont moins finies dans les petites parties, & l'on y remarque un certain goût qui ne se trouve dans les productions de l'art que lorsqu'on a vaincu toutes les difficultés, c'est-à-dire, lorsque les artistes sont parvenus à cette négligence & à cette facilité qui, loin de diminuer le plaisir du spectateur, ne fait au contraire que l'augmenter.

Ce style ne peut pas s'être introduit du temps des meilleurs artistes; car il faut, avant tout, commencer stérilement par ce qui est le plus indispensable, pour s'élever en suite, à mesure qu'on acquiert de plus grandes lumières, à exprimer les parties les plus essentielles des choses, & atteindre enfin au beau & à l'utile réunis, qui constituent la perfection, ou en d'autres termes, l'égale bonté, l'égale regularité de toutes les parties. Mais enfuite, il fut naturel de chercher une exécution plus facile, & au lieu de s'occuper à unir ensemble l'imitation parfaite de la nature, & le choix le plus délicat & le mieux raisonné, on se forma des règles de pratique qui composent le style agréable, qui tient plus à la perfection de l'art, tandis que le style précédent tenoit plus à l'idée parfaite de la vérité. C'est à ce style agréable que me semblent appartenir les ouvrages travaillés avec le seul ciseau.

Ce qui me porte encore à croire que cette manière de travailler le marbre n'étoit pas celle des artistes du plus bel âge de la Grèce, c'est que dans le temps où l'on s'étudia le plus à contrefaire ces artistes, c'est à dire, sous le règne d'Adrien, on opéra d'une manière bien différente, & l'on affecta une exécution très-finie & fort recherchée: c'est ce que l'on voit à l'Hercule du Palais Pitti; l'auteur de cette copie a tâché d'imiter la manœuvre de l'ancien artiste qui avoit produit l'original, afin de pouvoir faire passer sa copie pour une production de ce célebre statuaire. Il est bien plus facile d'imiter le style que les raisons & le talent des grands maîtres.

Comme nous ne possédons, du moins ainsi que je le pense, aucun monument que nous

Digitized by Google

puissions regarder avec certitude comme l'ouvrage des artistes les plus célebres du bel âge, je me flate qu'on ne pardonnera de croire que leurs productions réunissoient à la fois la perfection, l'uniformité de style, la parfaite imitation & le beau choix de la nature, avec toute la correction dont l'art est capable, sans aucune apparence de négligence, & qu'elles étoient pleines de ces beautés que je ne puis trouver réunies dans les monumens qui nous restent. Je dirai, par exemple, que si l'Apollon du Belvedère avoit la plénitude & la morbidesse du soi-disant Antinoüs du même cabinet, cette statue seroit encore d'une bien plus grande beauté, & elle en auroit encore davantage, si le reste étoit d'un travail aussi fini que la tête. De même, le grouppe de Laocoon seroit plus admirable, si les figures des deux fils étoient exécutées avec la délicatesse qu'on admire dans d'autres ouvrages.

Ces réflexions, loin de diminuer ma vénération pour les ouvrages qui nous restent des anciens, me les rendent au contraire plus précieux, parce que je remonte de ceux que nous possédons à ceux que nous avons perdus. J'ajouterai qu'il y a encore tant de science & tant de talent même dans les ouvrages faits par les esclaves & les affranchis qui exercèrent les arts à Rome, quoiqu'ils fussent privés des honneurs & des récompenses qui ont porté les arts à un si haut degré de perfection dans la Grèce, qu'on y remarque toujours, jusqu'à l'époque de l'entière décadence, ce beau style de l'école, qui jusqu'ici a manqué aux modernes, & qui rendra à jamais estimables jusqu'aux moindres fragmens des productions des anciens.

Il régne une grande inégalité entre les figures qui composent le grouppe de Niobé: on peut même, dans plusieurs, remarquer des incorrections, & un grand nombre d'autres statues antiques leur sont bien supérieures en beauté. On voit au Vatican une Vénus assez médiocre, & d'un style qui approche du lourd, mais dont la tête est fort belle & ne le cède pas même à celle de la Niobé. Cependant cette tête est bien celle de cette statue de Vénus, & n'en a jamais été séparée. Cette statue est certainement la copie d'une autre bien meilleure. Dans le palais du roi d'Espagne, à Madrid, on conserve une tête parfaitement ressemblante à celle de la Vénus du Vatican, mais infiniment plus belle, enforte qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucune comparaison entre l'une & l'autre. Je pense qu'il en est de même du grouppe de Niobé, dont les statues nous paroissent fort belles, parce que nous n'avons plus celles d'après lesquelles on les a copiées, & qui étoient bien plus parfaites encore. En effet, je ne regarde point ce grouppe comme la production de très-grands artistes, mais comme de bonnes copies faites d'après de meilleurs originaux, par différens artistes plus ou moins habiles, qui peut-être même y ont ajouté les figures qui nous paroissent si médiocres. On doit remarquer aussi qu'elles ont été en partie restaurées dans le temps du Bas-Empire, & que, dans la suite, les modernes les ont enfin dégradées totalement, en voulant les réparer par de mal-adroites restaurations.

Quant à la manière dure & angulaire dont sont faits les sourcils & les cheveux, je ne crois pas qu'on doive l'attribuer à un style particulier du maître ou de l'âge où il travailloit; mais plutôt à l'intention d'imprimer un caractère de tristesse & de sévérité à la figure; car si cela avoit tenu au style, on retrouveroit ce même style dans la bouche & dans les autres parties qui sont susceptibles d'une forme angulaire. On peut se convaincre que tel étoit le véritable motif des artistes, par les têtes de Jupiter qui nous restent des anciens, & qui ont toutes les sourcils angulaires & fortement indiqués; caractère que l'on ne retrouve pas dans les têtes de Bacchus, de Vénus, & d'Apollon, divinités à qui les anciens attribuoient une chevelure blonde.

Histoire de la Sculpture.

Seconde partie.

La premiere partie de cette histoire, a été principalement spéculative, & nous y avons le plus souvent pris pour guide le savant Winckelmann dont les spéculations sont toujours d'un homme de beaucoup d'esprit & d'une sagacité peu commune, & quelquefois d'un homme de génie. La seconde partie sera positive. Elle sera fondée sur les recherches que nous avons faites dans les écrits des auteurs de l'antiquité qui ont parlé de l'art & des artistes.

Pausanias qui, du temps des Antonins, au second siècle de notre ère, voyagea dans toute la Grèce, est de tous les anciens écrivains celui qui nous donne le plus de lumières sur l'histoire de l'art dans cette contrée qu'on peut regarder, à cet égard, comme l'institutrice de toutes les autres contrées de l'Europe. Si elle-même reçut les leçons de quelques autres peuples, tels que les Egyptiens & les Phéniciens, ces leçons étoient imparfaites: ce n'étoient que des élemens dont elle se servit pour opérer une véritable création.

Les Grecs peuvent être regardés comme un peuple récent, en comparaison des peuples très-anciennement policés, tels que ceux des grands empires de l'Asie; tels que ceux de la Phénicie & de l'Egypte: mais ils ont mérité

Digitized by Google

d'autant plus de gloire, que venus fort tard, ils ont promptement surpassé tous ceux qui les avoient précédés, & qu'ils n'ont été surpassés ni même égalés par aucun de ceux qui les ont suivis, quoiqu'ils leur aient laissé les plus beaux modèles.

Quand on ne sauroit pas, par des témoignages multipliés, qu'entre les anciens peuples, les Grecs doivent être regardés comme un peuple nouveau, on en trouveroit la preuve dans Pausanias. On voyoit encore de son temps, dans la Grèce, non-seulement des monumens de l'art naissant, mais des monumens antérieurs à la naissance de l'art: tandis que dix mille siècles ne suffisoient pas pour remonter à l'origine de l'art chez les Egyptiens. J'accorderai volontiers que cette chronologie égyptienne est fautive; mais on peut réduire la durée qu'elle suppose, sans perdre l'idée d'une très-haute antiquité.

Nous avons vu qu'il fut un temps, dans la Grèce, ou deux peuples réunis par une traverse, figuroient Castor & Pollux, ces deux frères célèbres par leur amitié. Comme on a des preuves que l'art d'imiter au moins grossièrement la figure humaine en sculpture étoit pratiqué dans la Grèce long-temps avant la guerre de Troie, il faut donc croire que ces célèbres jumeaux qui passent pour fils de Léda & frères d'Hélène, étoient revérés des Grecs longtemps avant l'époque, à laquelle cette opinion mythologique place leur naissance. On sait que la mythologie grecque offre de très-grandes variétés, & est différente à beaucoup d'égards dans les différens poëtes & les différens mythologues. Si l'on veut cependant conserver la mythologie commune, & regarder Castor & Pollux, comme des frères d'Hélène, & par conséquent à-peu-près contemporains du siège de Troie, on pourra dire que, dans certains endroits de la Grèce, l'art n'étoit pas encore connu, tandis qu'il étoit déjà pratiqué dans d'autres. On pourra dire encore que, même après que l'art fut connu, on continua de suivre quelquefois l'usage ancien, & d'indiquer seulement les objets de la vénération, au lieu de les représenter.

Du temps de Pausanias, on voyoit encore quelques-uns des premiers monumens du culte des Grecs. Les Athéniens conservoient dans leur gymnase, près des portes nymphades, une pierre de forme pyramidale, & d'une médiocre hauteur, qu'on appelloit Apollon Carinus. Le peuple qu'enorgueillironc dans la suite les travaux des Phidias & des Praxitèles, n'avoit pas encore, lorsqu'il se contentoit de semblables monumens, l'industrie naissante qu'offrent des peuplades sauvages. A Corinthe, ville que rendirent célèbre la beauté de ses ouvrages en bronze, & l'art qui donnoit à cette matière tant de prix, on voyoit Jupiter Milichius, figuré par une pyramide, & Diane protectrice de la patrie, offerte à la dévotion de ses adorateurs sous la forme d'une colonne. Enfin les Thespiens rendoient surtout à l'Amour un culte religieux: & l'aimable Dieu qui recevoit leur hommage étoit représenté par une pierre informe. Praxitèle, Lysippe, leur firent chacun une statue du fils de Vénus; mais ces chefs-d'œuvre de l'art n'obtinrent jamais toute la vénération qu'on avoit pris l'habitude d'accorder à l'antique caillou.

Le culte rendu à des poteaux, à des pierres, à des pyramides, à des colonnes devoit remonter à des siècles bien reculés, puisque, suivant une tradition qui avoit passé de bouche en bouche jusqu'aux contemporains de Pausanias, les Grecs avoient connu des ouvrages de sculpture près de seize siècles avant notre ère. On voyoit à Athènes un Hermès de bois, apporté, disoit-on, par Cécrops qui, 1581 ans avant l'ère vulgaire, vint d'Egypte dans l'Attique, & y amena une colonie qu'il avoit rassemblée à Saïs.

A-peu-près 70 ans plus tard, Danaüs suivit l'exemple de Cecrops, & abandonna l'Egypte pour la Grèce. Il y fonda un temple en l'honneur d'Apollon, & y fit ériger en bois la statue du dieu; toutes les statues qu'on pouvoit rapporter à une très-haute antiquité n'étoient que de bois. C'étoit cette matière, au rapport de Pausanias, qu'employoient, pour les ouvrages de sculpture, les Egyptiens qui accompagnoient Cecrops & Danaüs, quoique dans leur pays ils pratiquassent déjà depuis long-temps l'art de travailler les pierres les plus dures & de fondre les métaux. Peut-être lorsqu'ils abordèrent dans la Grèce, n'y connoissoit-on encore aucune carrière de marbre; peut-être aussi les compagnons de ces deux chefs étoient-ils de trop mauvais artistes pour travailler des matières qui résistent à la main de l'ouvrier. On peut même conjecturer qu'ils n'avoient jamais cultivé les arts dans leur pays, & que les ouvrages qu'ils firent dans la Grèce, n'étoient que des imitations sauvages de ce qu'ils avoient vu dans l'Egypte.

Dans la même ville, Hypermnestre avoit dédié une statue de Vénus qu'on voyoit encore du temps de Pausanias. Il est triste que ce voyageur n'ait pas décrit avec plus de détail & plus de connoissance, les premiers essais & les chefs d'œuvre de l'art qu'il a vus en si grand nombre. Il satisfait la curiosité des savans qui se contentent de ce qu'il veut bien leur apprendre: mais les artistes ne trouvent pas ce qu'ils cherchent dans ses écrits. La statue de Vénus tenoit en main une victoire. Hypermnestre fit cette offrande, parce qu'accusée par son père Danaüs de n'avoir pas, à l'exemple

de ſes ſœurs, tué Lyncée ſon époux, elle gagna ſa cauſe au jugement des Argiens.

A Hermione, dans le bois ſacré qui s'étend du mont Pontin à la mer, on voyoit, près du rivage, une autre ſtatue de Vénus qu'on diſoit avoir été dédiée par les filles de ce même Danaüs. Pauſanias, en parlant de cette ſtatue, ſe contredit lui-même; car il dit qu'elle étoit de marbre, & il aſſure ailleurs que les ouvrages faits par les Egyptiens qui vinrent en Grèce dans les temps anciens, & même toutes les anciennes ſtatues, n'étoient que de bois. Il eſt vraiſemblable qu'il avoit raiſon alors, & qu'il s'eſt trompé quand il a regardé une ſtatue en marbre comme une offrande des filles de Danaüs. On peut conjecturer que cette ſtatue plus récente, avoit été faite pour remplacer l'ancienne offrande que le temps ou quelqu'accident avoit détruite.

On doit rapporter encore à des temps voiſins de Danaüs, des ſtatues faites par des artiſtes égyptiens, & qu'on voyoit à Meſſène dans le gymnaſe.

La Phénicie peut diſputer à l'Egypte la gloire d'avoir donné des inſtituteurs à la Grèce & d'avoir contribué à la policer. A-peu-près en même temps que Danaüs y venoit d'Egypte, Cadmus y aborda de Tyr, & y bâtit la ville de Thèbes, en mémoire de la Thèbes d'Egypte dont on prétend qu'il étoit originaire. On voyoit dans la ville qu'il avoit fondée une ſtatue qu'on aſſuroit qu'il avoit dédiée lui même. On y voyoit auſſi trois ſtatues de Vénus que l'on diſoit faites du bois des vaiſſeaux qui avoient amené Cadmus. On ajoutoit qu'elles avoient été dédiées par Harmonie, ſa fille.

Mais ſi la Grèce reçut quelques colonies de l'Egypte & de la Phénicie, des ſavans, tels que Freret, & M. Heyne, croyent que des peuples venus du Nord contribuèrent le plus à ſa population. On peut donc rapporter à des temps encore plus anciens que ceux des émigrations de Cecrops, de Danaüs, de Cadmus, les ouvrages de l'art qu'on a tribués aux Pelaſges; c'eſt le nom que reçurent ces émigrans ſeptentrionaux. On regardoit comme le travail des Pelaſges, une ſtatue d'Apollon, ſculptée en bois, dans un temple de Cérès Eleuſine, bâti en Laconie, non loin des fameuſes du Taygète. Si les Pelaſges qui d'abord s'établirent dans la Theſſalie, d'où ils ſe répandirent dans le reſte de la Grèce, étoient des Thraces, comme on a lieu de le penſer, ils devoient rendre un culte à Orphée, ce poëte religieux de la Thrace, qui y établit le culte divin, fut l'auteur de la plus ancienne théogonie, l'inventeur des myſtères, & celui des cérémonies magiques qui furent toujours & ſont encore aujourd'hui pratiquées dans la Theſſalie plus que dans aucun autre endroit de la Grèce.

(1) Athènes qui devoit produire un jour de ſi grands artiſtes, & acquérir par eux tant de gloire, vit naître dans ſon ſein, treize ſiècles & demi avant notre ère, le plus ancien de ceux dont le nom ait été conſervé. C'eſt DÉDALE, petit fils d'Erechthée, roi d'Athènes. On ſait que le mot Dedale, *Dædala*, déſignoit autrefois, dans la langue grecque, tous les ouvrages faits avec art, enſorte qu'on eſt incertain ſi Dédale donna ſon nom à l'art, ou ſi ce fut de l'art qu'il reçut ſon nom. Dédale ayant tué le fils de ſa ſœur, ſe réfugia auprès de Minos II, roi de Crète, & fit un grand nombre d'ouvrages de ſculpture pour ce monarque & pour ſes filles. On prétend que, le premier, il détacha les membres des figures, & leur ouvrit les yeux. Il ſe diſtinguoit également dans l'architecture & dans la mécanique. Le même feu qui le rendit le premier artiſte de ſon temps, lui donnoit auſſi une grande violence de caractère. Il avoit fui ſa patrie pour s'être ſouillé du ſang de ſon neveu: il commit encore un crime capital dans les Etats du Souverain qui lui donnoit un aſyle, & fut renfermé dans une étroite priſon avec ſon fils. Il parvint cependant à prendre la fuite, & ſe retira à Inyches, ville de Sicile, auprès de Cocalus, & occaſionna une guerre entre les Siciliens & Minos qui le réclamoit. Ses ouvrages rendirent ſon nom célèbre dans la Sicile & dans une grande partie de l'Italie, & l'on peut croire que les Siciliens & les Etruſques furent les élèves de cet artiſte célèbre. On voyoit encore, où l'on ſe rappelloit du temps de Pauſanias, pluſieurs de ſes ouvrages, ou du moins des ouvrages qui lui étoient attribués: à Athènes, un ſiège ou eſpèce de trône, à Corinthe, près du temple de Pallas Chalinitis, un Hercule nud, en bois; une ſtatue auſſi de bois, dans le temple d'Hercule à Thèbes: la ſtatue de Trophonius à Lebadée. On poſſédoit de cet artiſte la Britomartis à Olyate, ville de Crète, & une Minerve à Cnoſſe. Cette ville conſervoit de Dédale un morceau fameux par les vers d'Homère qui l'avoit célébré: c'étoit un chœur de danſe qu'il avoit fait pour Ariadne. Pauſanias dit que cet ouvrage étoit en marbre: ce qui doit faire préſumer que ce n'étoit pas un original de Dédale, mais une copie, ou plutôt une compoſition du même ſujet, par laquelle on avoit remplacé l'original détruit par le temps.

Les arts ont été floriſſans à Géla, ville de Sicile, & un ſavant italien a prétendu qu'ils y étoient nés dans des temps antérieurs à ceux où ils furent connus dans la Grèce: mais quand

Digitized by Google

on lit dans Pausanias que des ouvrages de Dédale avoient été transportés d'Omphaé dans cette ville, on voit qu'il faut attribuer à ces ouvrages, le goût que les habitans ont pris pour les arts, dont ils leur ont offert les premiers modèles, qu'ils ont ensuite perfectionnés. Il ne faut qu'ouvrir la carrière à des peuples ingénieux, pour qu'ils la franchissent d'un pas assuré.

Il est inutile d'avertir que les ouvrages du premier artiste qui ait détaché les bras & les jambes des figures, & qui leur ait ouvert les yeux, ne devoient pas être des chef-d'œuvre: mais Pausanias observe que tout grossiers qu'ils étoient, on y remarquoit quelque chose de divin. On y voyoit ce qu'auroit pu faire l'artiste, s'il étoit venu dans des siècles, où il eût pu profiter des découvertes & des progrès de ses prédécesseurs.

(2) SMILIS d'Egine fut contemporain de Dédale, mais il ne parvint pas à la même célébrité: on n'est pas obligé d'en conclure qu'il lui fut inférieur en talent. Les voyages & les aventures de Dédale, l'occasion qu'il eut de laisser de ses ouvrages dans un grand nombre de contrées différentes, durent contribuer à étendre sa réputation. Pausanias vit à Samos, dans un temple antique consacré à Junon, la statue de cette déesse de la main de Smilis.

Depuis Dédale & Smilis, il s'écoula un grand nombre de siècles pendant lesquels les noms d'aucun artiste n'ont été conservés: mais si les noms des ouvriers se sont perdus, on a perpétué le souvenir d'un assez grand nombre d'ouvrages qui prouvent que l'art ne cessa pas d'être cultivé, sans faire cependant de progrès remarquables.

Le plus ancien de ces ouvrages feroit une statue qu'on regardoit comme une offrande des Argonautes. Mais comme cette statue étoit en bronze, & qu'il est très-probable que l'art de couler en bronze les ouvrages de sculpture n'étoit pas encore connu des Grecs, au temps des Argonautes, on a lieu de penser que cette statue étoit d'un âge bien postérieur. On pourroit croire, tout au plus, qu'elle avoit remplacé celle qui avoit été dédiée par les Argonautes.

Sur le chemin d'Argos à Mantinée, on voyoit un temple qui avoit une porte au levant & l'autre au couchant. Du côté du levant étoit une statue en bois de Vénus, & du côté du couchant, celle de Mars. On croyoit que c'étoit des offrandes de Polynice & des Argiens, dont ces divinités avoient embrassé la cause; ce qui, suivant les marbres de Paros, feroit remonter l'âge de ces statues à 1251 ans avant notre ère.

Je n'ai point parlé d'un lion de marbre qu'on prétendoit avoir été dédié par Hercule après sa victoire sur Eginus roi d'Orchomène: on ne travailloit pas le marbre du temps d'Hercule.

On voyoit dans la Laconie la statue de la Pudeur, qu'on croyoit avoir été dédiée par Icare, père de Pénélope. Icare ayant donné sa fille en mariage à Ulysse, lui demanda si elle vouloit suivre son époux, ou retourner avec son père à Lacédémone. Pénélope, pour toute réponse, se couvrit le visage de son voile, témoignant par sa honte & son silence qu'elle vouloit rester auprès de son époux. Ce fut cet acte de pudeur qu'Icare consacra par une statue.

Une statue bien remarquable étoit celle que l'on voyoit à Corinthe dans le temple de Pallas. Elle étoit de bois, comme tous les morceaux qui remontoient à des siècles reculés; on peut croire qu'elle n'étoit pas distinguée par la beauté du travail; ce qui mérite l'attention des curieux de l'antiquité, c'est la manière dont l'artiste avoit exprimé que Jupiter domine sur la terre, dans le ciel & sur la mer, & que rien de ce qui s'y passe ne lui peut être caché. Il avoit donné à ce Dieu trois yeux, dont l'un étoit placé au milieu du front. On croyoit que cette statue avoit été placée à Troie dans le vestibule du Palais de Priam & que ce fut au pieds de ce simulacre que ce prince se réfugia lors de la prise d'Ilion. On ajoutoit que dans le partage du butin, elle étoit échue à Sthénélus, fils de Capanée. Troie fut prise suivant les marbres d'Arondel 1209 ans avant notre ère, & en admettant la tradition rapportée par Pausanias, la statue pouvoit remonter à une époque bien plus reculée, puisqu'elle pouvoit avoir été consacrée par les ancêtres de Priam.

Une autre statue étrangère fut apportée vers le même temps dans la Grèce; c'étoit cette fameuse statue de Diane devant laquelle on avoit sacrifié des étrangers en Tauride. On croyoit que c'étoit la même qu'on voyoit encore du temps de Pausanias, à Athènes, dans le bourg nommé Brauron: elle n'étoit que de bois.

(3) EPEUS, cet artiste qui suivit les Grecs au siège de Troie, & qui fit le fameux cheval de bois qui leur procura la conquête de cette ville, étoit un sculpteur. On croit que le cheval de bois n'étoit autre chose que la machine nommée dans la suite bélier, & qu'Epéus termina par une tête de cheval. Une statue de bois représentant Mercure, qu'on voyoit à Corinthe, passoit pour un ouvrage de cet artiste.

La ville de Trézene renfermoit un temple dédié à Hippolyte: la statue du jeune héros étoit de bois & avoit le caractère de la haute antiquité. On croyoit que la statue & le temple

Digitized by Google

avoient été faits par ordre de Diomède. On regardoit auſſi comme une offrande de Diomède, une ſtatue de Pallas, placée dans un temple de cette Déeſſe, à Mothone, dans la Meſſénie. Enfin un autre monument que l'on rapportoit encore aux premiers temps qui ſuivirent la priſe de Troie, étoit une ſtatue de Neptune à Phénée dans l'Arcadie: les habitans prétendoient qu'elle avoit été dédiée par Ulyſſe. Mais elle étoit de bronze, & Pauſanias rapporte à des temps poſtérieurs l'invention de jetter en fonte les ſtatues.

Les ouvrages dont nous venons de parler, faits vers le temps du ſiége de Troie, remontent au douzième ſiècle avant notre ère. Sans doute la plupart de ces ouvrages étoient ſuppoſés: peut-être même aucun de ceux que vit Pauſanias n'appartenoit-il au ſiècle auquel on le rapportoit; nous pouvons conjecturer que c'étoient des morceaux plus récens par leſquels on avoit remplacé les originaux antiques: mais la tradition qui s'étoit conſervée juſqu'à lui, ſuffit pour nous obliger d'admettre que les arts étoient cultivés dans la Grèce longtemps avant le ſiége de Troie. La ſtatue de Diane en Aulide, le fameux Palladium de Troie prouvent qu'ils étoient même cultivés chez des peuples que les Grecs appelloient barbares.

On ne trouve, dans la période des cinq ſiècles qui ſuivirent immédiatement le ſiége de Troie, les noms d'aucun artiſte: ce qui ne doit pas nous faire ſuppoſer que, pendant cette longue durée de temps, les arts ſoient reſtés endormis. Les écrivains qui ſe ſont ſuccédés depuis Homère & Héſiode, juſqu'à Sappho ſont entièrement perdus. Théognis qui vivoit dans le ſixième ſiècle avant notre ère n'eſt connu lui même que par des fragmens. Si quelques-uns de ces écrivains ont parlé des artiſtes leurs contemporains, ces noms ſe ſont perdus avec leurs ouvrages: & comme les auteurs dont il nous reſte des écrits complets écrivoient dans des ſiècles où les arts étoient perfectionnés, ils ont été peu curieux de recueillir les noms des artiſtes qui n'avoient cultivé que des arts imparfaits. Entre les ouvrages anciens dont parle Pauſanias, & dont il ne nomme pas les auteurs, il en eſt peut-être qui appartiennent à ces ſiècles ſur leſquels il ne nous reſte aucune lumière. Nous ſommes obligés de franchir d'un ſeul pas cette grande lacune, & de paſſer au ſeptième ſiècle avant notre ère.

(4) Rhœcus, paroît être le plus ancien des artiſtes dont le nom ait été conſervé depuis le ſiége de Troie. Il peut même être fort antérieur au ſeptième ſiècle avant l'ère vulgaire: car Pline dit qu'il floriſſoit long-temps avant que les Bacchiades fuſſent chaſſés de Corinthe, & l'expulſion de cette famille ſe rapporte à l'an 663 avant notre ère. Cet artiſte étoit de Samos. Il fut le premier, ſuivant Pauſanias, qui fondit l'airain & en fit des ſtatues. Pline ajoute qu'il inventa l'art de modeler, & cette aſſertion ne manque pas de vraiſemblance. Tant qu'on ne fit que des figures imparfaites en bois, ou même en pierre, on put à la rigueur ſe paſſer de modèle, & travailler du premier coup la matière qui devoit produire la ſtatue. Mais le premier qui jetta une figure en fonte, fut obligé de commencer par faire un modèle, d'après lequel il conſtruiſit ſon moule.

Du temps de Pauſanias, on voyoit, au temple d'Ephèſe, une figure de femme qu'on croyoit être de Rhœcus, & qu'on appelloit la nuit. Ce ſtatuaire étoit en même temps architecte; il avoit fait à Samos le temple le plus vaſte que l'on connût dans la Grèce au temps d'Hérodote.

(5) Théodore & Téléclès, fils de Rhœcus, marchèrent ſur les traces de leur père, & pour ſe perfectionnner, ils paſſèrent quelque temps en Egypte, & y exercèrent leur art: c'eſt un fait rendu authentique, ſuivant Diodore de Sicile, par le témoignage des prêtres égyptiens qui le trouvoient dans leurs régiſtres. Les deux frères firent à Samos, pour le temple d'Apollon Pythien, la ſtatue du Dieu, & ils ſuivirent, dans cet ouvrage, une pratique familière aux ſtatuaires de l'Egypte; c'eſt-à-dire qu'après avoir pris leurs proportions, Téléclès fit la moitié de la figure à Samos, & Théodore l'autre moitié à Ephèſe. Ce procédé nous montre quel étoit l'état de l'art en Egypte, car il ſeroit impoſſible de l'employer dans une figure qui auroit du mouvement; mais on ſent qu'il pouvoit réuſſir dans des figures droites, roides, dont les bras étoient collés ſur les flancs & les jambes rapprochées l'une de l'autre. C'étoit à produire de ſemblables ſtatues que ſe réduiſoit l'art des Egyptiens, & celui des Grecs n'étoit pas plus avancé au temps des fils de Rhœcus. Il ſemble que les ſtatuaires d'Egypte ſe ſoient moins propoſé pour modèle la nature vivante & agiſſante, que l'attitude des momies.

Je ne crois pas qu'on doive confondre avec Théodore fils de Rhœcus, le Théodore dont parle Pline, & qui étoit auſſi de Samos. Il le nomme dans un endroit où il ne paroît pas faire mention d'artiſtes qui remontent à une haute antiquité. Il dit que Théodore fit lui-même ſon portrait en bronze, que la reſſemblance étoit parfaite, & qu'on admiroit dans cet ouvrage la délicateſſe du travail. Je doute que l'ancien Théodore eût aſſez de préciſion

Digitized by Google

pour faire un portrait fort reſſemblant, & d'ailleurs la délicateſſe du travail ne ſemble pas être le caractère d'une antiquité fort reculée. Cette ſtatue avoit une lime dans la main droite; & de trois doigts de la gauche, elle tenoit un quadrige ſi petit qu'une mouche couvroit de ſon aile le char & le cocher. Pline ajoute que l'auteur de cet ouvrage étoit le même qui avoit fait le labyrinthe de Samos: cette circonſtance pourroit faire croire que c'eſt le Théodore fils de Rhœcus: car ce labyrinthe devoit être un édifice très-ancien. Mais ne pourroit-on pas conjecturer que Pline, trompé par le nom, a fait un ſeul artiſte de deux hommes qui ont vécu dans des temps fort éloignés l'un de l'autre? C'eſt une faute dans laquelle il paroît être tombé plus d'une fois.

L'ancien Théodore étoit en même temps ſtatuaire & architecte, s'il eſt vrai qu'il ait fait à Samos un labyrinthe. Il étoit auſſi orfévre & graveur en pierres fines. C'étoit lui qui avoit gravé cette fameuſe ſardonyx que Polycrate, tyran de Samos, jetta dans la mer, & qu'il retrouva dans un poiſſon dont un pêcheur lui fit préſent. On regardoit auſſi comme ſon ouvrage une grande patere d'argent dont Crœſus avoit fait préſent au temple de Delphes.

(6) DIBUTADE. Nous le plaçons ici comme un artiſte fort ancien, ſans avoir d'ailleurs aucun moyen de fixer le temps où il vécut. Il étoit modeleur, & Pline raconte comment il imagina de faire des portraits en terre cuite. Sa fille amoureuſe d'un jeune homme qui alloit partir pour un long voyage, s'aviſa, pour charmer les tourmens de l'abſence, de tracer ſur la muraille l'ombre de ſon amant. Dibutade admirant la reſſemblance de ce trait, y appliqua de l'argile qu'il fit cuire avec ſes autres ouvrages. On aſſuroit que ce morceau avoit été conſervé à Corinthe, dans le Nymphæum, juſqu'à la deſtruction de cette ville par Mummius. Dibutade travailloit à Corinthe, mais il étoit né à Sicyone.

(7) EUCHIR de Corinthe vivoit dans la trente-neuvième Olympiade, 663 ans avant notre ère, puiſque cette année, il accompagna en Etrurie, Démaratus, père de Tarquin l'ancien. Pline, qui nous apprend cette circonſtance, ajoute qu'il étoit modeleur & que ce fut lui qui apporta l'art de modeler en Italie. Si ce fait étoit vrai, on n'avoit pas, avant l'arrivée d'Euchir, ſu faire des ſtatues de bronze dans cette contrée. Le même écrivain lui accorde ailleurs le mérite d'avoir réuſſi à repréſenter des athlètes, des hommes armés, des chaſſeurs. Il ſeroit ſingulier qu'un artiſte, qui vivoit long-temps avant la perfection de l'art, eût repréſenté avec un ſuccès remarquable des figures qui exigent du mouvement. Cela eſt bien éloigné des figures roides que faiſoient Théodore & Téléclès qui devoient être à-peu-près contemporains d'Euchir. Mais je crois certain qu'il y a eu pluſieurs ſtatuaires de ce nom, & que l'ancien Euchir dont parle Pline dans un endroit, n'eſt pas le même dont il célèbre dans un autre, les ſuccès pour les figures de mouvement. C'étoit de l'ancien Euchir, on peut-être encore d'un autre Euchir différent des deux que nous venons de diſtinguer, que parloit Ariſtote, qu'il regardoit comme un cenſin de Dédale, & à qui il attribuoit l'invention de la peinture dans la Grèce.

L'Euchir qui réuſſiſſoit à faire des athlètes pouvoit être le même qui étoit né à Athènes, ſuivant Pauſanias, & qui avoit fait pour les Phénéates, en Arcadie, une ſtatue en marbre de Mercure. Il étoit différent d'un Euchirus de Corinthe, dont parle le même auteur, & qui fut maître de Cléarque de Rhégium.

L'Euchir qui vint en Italie avec Démaratus étoit accompagné d'Eugrammus, ſon compatriote, & modeleur comme lui.

(8) MALAS, de l'Ile de Chio, ne peut-être placé à une époque plus reculée que la fin du ſeptième ſiècle avant notre ère, puiſque ſes arrière-petits-fils vivoient dans la ſoixantième olympiade, 540 ans avant J. C. On ne connoît de lui que ſon nom, & l'on ne ſait rien de plus ſur *Micciade*, ſon fils, mais on voyoit des ſtatues *d'Anthe me*, ſon petit fils, à Délos & dans l'Ile de Lesbos. Pline obſerve que tous ces artiſtes étoient plus anciens que Dipœnus & Scyllis Antheme eut pour fils Bupalus & Athenis dont nous parlerons bientôt.

(9) DÉDALE de Sicyone, eſt mis au nombre des artiſtes d'une haute antiquité. Il eſt aiſé de marquer à peu-près ſon âge, ſi c'eſt à ce Dédale que Pauſanias donne pour fils Dipœnus & Scyllis qui vivoient dans la cinquantième olympiade, 580 ans avant notre ère, ſuivant Pline. En le ſuppoſant âgé de trente ans plus que ſes fils, il auroit fleuri 610 ans avant J. C.

(10) DIPŒNUS, & SCYLLIS ſon frère étoient de Crète. Ils fleurirent avant le règne de Cyrus ſur les Perſes vers la cinquantième olympiade. Les uns croyoient qu'ils étoient élèves de Dédale & les autres qu'ils étoient ſes fils. Mais de quel Dédale vouloient-ils parler? Etoit-ce celui de Sicyone? Ce Dédale fit-il un long ſéjour en Crète? N'eſt-il pas plus vraiſemblable que les anciens, qui faiſoient ſouvent peu d'attention à la chronologie, ſa

Digitized by Google

chant que Dipœnus & Scyllis étoient de Crète, & qu'ils étoient statuaires, les auront regardés comme des élèves ou des fils du célèbre statuaire Dédale d'Athènes. Ce qui me confirmeroit dans cette conjecture, c'est que Pausanias ne spécifie point le Dédale dont il parle, que par conséquent on peut croire qu'il entendoit le plus célèbre des Dédales, celui dont tout le monde connoissoit le voyage & les aventures en Crète.

Pline dit que les deux frères vinrent à Sicyone, attirés par la réputation qu'avoit cette ville pour tous les arts qui s'exercent sur les métaux: auroit-il donné ce motif de leur voyage, s'il avoit cru qu'ils étoient nés d'un artiste Sicyonien? N'auroit-il pas dit plutôt qu'ils avoient quité la Crete pour revenir dans la patrie de leur père? Ils firent à Sicyone les statues d'Apollon, de Diane, d'Hercule, de Minerve. Les villes d'Ambracie, d'Argos, de Clitone furent remplies de leurs ouvrages, la plupart faits en marbre de Paros. Ils firent cependant en ébène plusieurs statues à Argos: telles étoient dans le temple de Castor & de Pollux, celles de ces fils de Jupiter, d'Hilaire & de Phébé leurs épouses, d'Anaxis & de Mnasinoüs leurs enfans: les chevaux étoient eux-mêmes d'ébène, excepté quelques foibles parties qui étoient d'ivoire. Ce mélange est remarquable, parce qu'il tient à un amour pour la bigarrure qu'on a pu trop souvent reprocher aux Grecs dans les arts, & qui ne s'accorde pas avec la justesse & la pureté générale de leur goût.

Les deux frères furent les maîtres d'une grande école, & ce honneur est un témoignage de la célébrité dont ils jouissoient. C'est la renommée des artistes qui attire un grand nombre d'élèves dans leurs ateliers.

(11) Tectæus et Angelion, sortis de l'école de Dipœnus & Scyllis, furent sans doute très estimés puisqu'on les chargea de faire, dans le temple de Délos, les statues d'Apollon & de Diane. On ne choisit pas des artistes obscurs pour décorer des temples renommés.

(12) Learque de Rhégium, sorti de la même école, avoit fait la plus ancienne statue d'airain que l'on connût du temps de Pausanias. Elle rep ésentoit Jupiter. Cet ouvrage étoit de plusieurs pièces réunies par des cloux. Nous ne faisons que transcrire le récit de Pausanias qui ne semble pas être ici parfaitement d'accord avec lui-même: car il parle ailleurs de certaines statues d'airain comme si elles eussent encore existé de son temps, & qui devoient être plus anciennes que l'ouvrage de Learque.

(13) Dontelidas, & Medon, de Lacédémone, avoient eu aussi pour maître Dipœnus & Scyllis. On connaissoit du premier une Thémis; & du second, une Minerve armée d'un casque.

(14) Dontas aussi Lacédémonien, & disciple des mêmes maîtres avoit fait des statues dans le trésor d'Olympie.

(15) Theocles, concitoyen & condisciple des derniers artistes que nous venons de nommer, avoit fait les Hespérides au nombre de cinq. Il représenta aussi dans le trésor des Epidamniens, à Olympie, Atlas soutenant le ciel, Hercule venant pour enlever les pommes d'or des Hespérides & le dragon enveloppant l'arbre de ses plis. Ces derniers ouvrages étoient de bois de cèdre.

(16) Bupale & Athenis, de Chio, étoient fils d'Antherme & arrière-petit fils de Malas. Ils étoient contemporains d'Hipponax, & vivoient par conséquent dans la 60e olympiade, 540 ans avant notre ère. Ils étoient en même temps statuaires & architectes; un passage de Pline insinue aussi qu'ils étoient peintres, & Acron, ancien commentateur d'Horace, le dit sans aucune équivoque. Le poëte Hipponax étoit fort laid; les deux frères peignirent son portrait, & chargèrent tellement la laideur, qu'ils l'exposèrent à la risée du peuple. Le poëte irrité répandit contre eux des poésies si amères qu'on a cru qu'ils s'étoient pendus de désespoir. Pline réfute cette dernière circonstance, en rapportant qu'ils firent encore un grand nombre d'ouvrages depuis qu'Hipponax les eut pris pour objets de ses vers satiriques. Entre ces ouvrages, on en célébrait un qu'ils avoient fait pour Délos; & sous le quel on grava cette inscription: *Chio n'est pas moins illustre par les talens des fils d'Antherme, que par sa puissance.* Les Sufiens montroient une Diane, ouvrage de ces artistes. On en voyoit une aussi à Chio, qui semblait triste à ceux qui entroient & gaie à ceux qui sortoient: les expressions de Pline montrent qu'il ne croyoit pas à ce phénomène de l'art: cependant M. Falconet ne le regarde pas comme impossible. « La manière, dit-il, dont une tête est éclairée, peut produire jusqu'à un certain degré » ces deux expressions si différentes: une lumière large d'un côté, des ombres coupées » de l'autre, suffisent pour occasionner l'illusion; » ajoutez que l'emplacement élevé, la position » de cette tête, le sens dont elle étoit tournée » pouvoient y contribuer. Peut-être aussi la tête » de Diane étoit-elle travaillée d'un côté » différemment que de l'autre, & cela à une » fin religieuse; le peuple, qui ne savoit pas

Digitized by Google

» le secret, y voyoit un miracle ». Cette interprétation suppoſeroit qu'on ne ſortoit pas par la même porte qu'on étoit entré; car ſi, en ſortant, on s'étoit retrouvé à la même place qu'on avoit occupée en entrant, & qu'alors on ſe fût retourné, la figure ſe ſeroit montrée avec ſa première expreſſion de triſteſſe. Je croirois donc que la double expreſſion de la Diane de Chin eſt un de ces contes qu'il vaut mieux ne pas croire que de chercher à les expliquer.

Quoique les deux frères Bupale & Athénis remontaſſent à une aſſez haute antiquité, on peut croire qu'ils étoient loin d'être ſans mérite puiſque pluſieurs de leurs ſtatues furent apportées & conſacrées à Rome où l'on ne devoit tirer de la Grece que des ouvrages de choix. On voyoit de leurs ſtatues dans le temple d'Apollon ſur le mont palatin & dans preſque tous les temples qui furent conſtruits par Auguſte. Les lecteurs de Pline doivent être portés à croire que les ouvrages de ſculpture ne méritèrent aucune conſidération avant le temps de Périclès : mais cet écrivain ſuivoit ſans doute des auteurs athéniens qui ne datoient l'origine de l'art que du moment où leur ville fut rétablie après l'expédition de Xerxès. Ils n'avoient pas conſervé le ſouvenir des ouvrages qui décoroient Athènes avant qu'elle eût été détruite par le conſeil d'Epaminondas.

Ce fut Bupale qui fit le premier à Smyrne un ſtatue de la Fortune; il l'avoit repréſentée tenant d'une main la corne d'Amalthée, & ayant le pole ſur la tête. Ce pole étoit ſurmonté d'un axe qui ſervoit de Gnomon. Dans la même ville, & dans le temple des Furies, il avoit fait les Graces en or.

(17) Perillus, que d'autres nomment Périlaus, pouvoit être un peu plus âgé que les artiſtes que nous venons de nommer. Il travailla pour Phalaris qui uſurpa la tyrannie 564 ans & mourut 547 ans avant notre ère. Ce fut Périllus qui fit le taureau d'airain dans lequel le tyran faiſoit renfermer & bruler les victimes de ſes fureurs. Ce taureau ordonné par Phalaris, exécuté par Périllus, devint l'inſtrument du ſupplice dans lequel périrent ſon inventeur & ſon auteur. Si cet ouvrage étoit horrible par ſon objet, il paroît qu'il étoit eſtimable par le travail. Diodore de Sicile raconte qu'entre les ouvrages les plus précieux qu'Imilcar enleva d'Agrigente & fit porter à Carthage, étoit le taureau de Phalaris. Il ajoute, & ſon récit eſt appuyé du témoignage de Cicéron, que 260 ans après, Scipion ayant détruit Carthage, renvoya ce taureau aux Agrigentins qui le conſervoient encore de ſon temps. Le témoignage de Diodore, celui de Cicéron doivent l'emporter ſur l'aſſertion d'un Scholiaſte de Pindare, qui prétend que les Agrigentins avoient fait jetter le taureau de Phalaris à la mer, & que celui qu'on voyoit encore chez eux, repréſentoit le fleuve Gélon.

(18) Bathyclès vivoit vers la 63e olympiade, dont la première année répond à l'an 528 avant notre ère. Il fut célèbre dans l'antiquité par les bas-reliefs dont il décora le célèbre trône d'Amiclès, dans la Laconie. Tout ce que l'on peut juger d'après la deſcription que Pauſanias nous a laiſſée de ce monument, c'eſt que les ſujets & les figures y devoient être trop multipliées; mais la réputation dont jouiſſoit ce morceau chez les anciens, fait préſumer que d'ailleurs il ne manquoit pas de mérite. La ſtatue principale n'étoit point de Bathyclès; elle portoit le caractère d'une haute antiquité, celui que les Grecs avoient emprunté des Egyptiens. Si l'on en eût ôté la tête, les mains & les pieds, ce n'auroit plus été qu'une colonne d'airain; on n'y voyoit aucun art. Sa hauteur pouvoit être de trente coudées. Elle étoit coiffée d'un caſque & tenoit en mains un arc & une lance.

Cette ſtatue groſſière, mais que ſon antiquité rendoit reſpectable, pouvoit remonter aux temps voiſins de Rhœcus à qui Pauſanias attribue l'art de fondre en airain. Cependant comme cet écrivain ne remarque pas que les ſtatues de Rhœcus fuſſent auſſi imparfaites que celle d'Amyclès, on pourroit rapporter celle-ci à des temps plus anciens, ce qui reculeroit l'époque à laquelle l'art de jetter des ouvrages en fonte fut inventé dans la Grece. Ce qui augmente les difficultés dans l'hiſtoire des arts chez les Grecs, c'eſt que les auteurs n'ont pas eu aſſez d'attention d'obſerver que les mêmes inventions s'étoient faites dans différentes contrées de la Grece à des époques différentes.

(19) Callimaque eſt ſur-tout célèbre par l'invention du chapiteau de la colonne corinthienne. Suivant le récit de Vitruve, il la dut au hazard. Une jeune fille mourut, ſa nourrice dépoſa ſur ſon tombeau, dans une corbeille, les choſes qui lui avoient plu davantage, & pour qu'elles ne fuſſent pas gâtées par l'impreſſion de l'air, elle la couvrit d'une toile. Il ſe trouva que cette corbeille étoit poſée ſur une racine d'acanthe; le printemps ſuivant, elle fut enveloppée des feuilles de cette plante, & les angles de la brique comprimant ces feuilles, les forcèrent à ſe rouler ſur elles-mêmes vers les extrémités. Callimaque vit cette corbeille & frappé de l'élégance qu'elle préſentoit, il la fit ſervir de modèle aux chapiteaux des colonnes qu'il éleva dans la ville de Corinthe, d'où l'ordre dont il eſt l'inventeur a pris le nom de Corinthien.

Il s'en falloit bien, suivant Pausanias, que Callimaque fût le premier des artistes, mais il étoit le plus adroit. Ce fut lui qui imagina le premier de percer le marbre. Il reçut, ou se donna le surnom de *Cacizotechnos*, qu'on pourroit traduire en françois par l'expression vulgaire de *gâte-métier*, parce qu'il donnoit à l'exécution de ses ouvrages un soin que les autres auroient difficilement imité. On lit dans Vitruve qu'il fut surnommé *Catatechnos, l'indust ieux*, mais c'est peut-être une faute de copiste.

Un des monumens les plus respectés de la citadelle d'Athènes étoit une statue de Minerve, qui avoit été révérée de toutes les bourgades de l'Attique, avant que Thésée les eût réunies en une seule association. On prétendoit que cette statue étoit tombée du ciel. Elle étoit sans doute fort ancienne, & les lecteurs curieux de l'histoire de l'art desireroient que Pausanias eût laissé quelques détails sur la forme & l'exécution de cet ouvrage. Devant cette statue étoit une lampe d'or, ouvrage de Callimaque: elle brûloit nuit & jour, & l'on n'en renouvelloit l'huile qu'une fois l'an: la mèche étoit d'amiante. Au-dessus de la lampe étoit un palmier d'airain qui s'élevoit jusqu'à la voûte, & recevoit la fumée. On voyoit aussi, du même artiste, à Platée, une Junon assise; Pline observe que, dans ses Lacédémoniennes dansantes, l'excès du fini avoit détruit toute la grace.

(20) Laphaes de Pliunte, vivoit dans un temps incertain; mais on doit le mettre au rang des fort anciens statuaires, puisque Pausanias observe que sa statue d'Hercule, sculptée en bois, étoit d'un travail qui tenoit au goût de l'antiquité.

(21) Callon d'Egine étoit élève de Tectée & d'Angélion, qui eux-mêmes avoient appris leur art de Dipœnus & de Scyllis. On peut donc le placer vers l'an 540 avant notre ère. On voyoit de lui à Amycles une statue de Proserpine sur un trépied d'airain.

(22) Canachus florissoit, suivant Pline, dans la 95e olympiade, quatre siecles seulement avant notre ère. Nous croyons devoir suivre plutôt Pausanias qui le fait contemporain de ce Callon d'Egine dont nous venons de parler. En effet, Cicéron & Quintilien donnent au travail de ce sculpteur un caractère de sécheresse & de dureté qui ne pouvoit imiter parfaitement la nature, & qui ressembloit à celui des Etrusques. Ce caractère est celui de l'art dans les temps anciens, où les artistes n'avoient pas encore acquis l'heureuse facilité de l'exécution. Peut-être y a-t-il eu plusieurs Canachus. Celui dont Pline a parlé travailloit en marbre & en bronze.

(23) Menechme de Naupacte & Soidas firent en ivoire & en or une statue de Diane, placée dans la citadelle de Patres. On voit que ce mélange vicieux de l'or & de l'ivoire, dans une même statue, avoit été adopté dans la Grèce avant que le goût de l'art y fût perfectionné. On le conserva lorsque les arts furent portés à leur perfection, par cet amour que les hommes ont pour la richesse, & qui souvent l'emporte sur les loix du bon goût & de la raison. Pline parle d'un veau sculpté par Ménechme, & observe que ce statuaire avoit écrit sur son art. Pausanias nous apprend que Ménechme & Soidas vivoient peu de temps après Canachus & Callon.

(24) Calamis: Quoique Cicéron & Quintilien ne fixent pas l'âge de cet artiste, ils indiquent assez qu'il étoit moins ancien que Canachus & plus ancien que Myron. Pausanias dit qu'une Vénus de cet artiste fut placée auprès de la lionne d'airain érigée en l'honneur de la courtisanne Léena. Si la Vénus a été faite en même temps que la lionne, Calamis vivoit vers l'an 515 avant notre ère. Mais je crois qu'il y a eu plusieurs Calamis; l'un qui vécut après Canachus & avant Myron, & un autre bien plus récent. Il est certain qu'il y eut un Calamis contemporain de Pindare, & qui fit pour le temple d'Hammon, dans la Béotie, une statue que ce poete y consacra. Pindare naquit 520 ans avant notre ère.

(25) Dameas de Crotone fit la statue de Milon le Crotoniate; & cet athlete, si célèbre par sa force extraordinaire, la porta lui-même dans l'Altis où elle devoit être placée. Il parut aux jeux olympiques la première année de la 62e olympiade, 532 ans avant notre ère. Cette époque nous apprend en quel temps vivoit Dameas, & sa patrie nous fait connoître que l'art florissoit alors dans la partie de l'Italie que l'on nomme Grande Grèce.

(26) Iphicrate. Une courtisanne nommée Leæna (la Lionne) étoit dans la familiarité d'Harmodius & d'Aristogiton qui conspirerent contre le tyran Hipparque: ils la mirent dans leur secret; elle fut arrêtée, appliquée à la torture, & mourut sans les avoir trahis. Les Athéniens voulurent lui marquer leur reconnoissance par un monument public; mais pour qu'on ne leur reprochât pas d'avoir accordé à une courtisanne les honneurs d'une statue, ils la firent représenter sous la figure d'une lionne. Ce fut Iphicrate qui fut chargé de cet ouvrage; &, pour immortaliser le courageux

Digitized by Google

silence de cette fille, il ne donna pas de langue à la lionne. Pline dit que cette figure étoit estimée; mais il ne nous apprend pas si elle fut faite peu de temps après la délivrance d'Athènes. Si l'artiste que nous plaçons ici par conjecture n'appartient pas à une époque postérieure, & si son ouvrage méritoit les éloges que Pline assure qu'on lui accordoit, il faudra convenir que l'art avoit fait des progrès considérables dans la Grèce plutôt qu'on ne le croit communément.

(27) Agelades d'Argos. Nous avons peu de chose à dire sur cet artiste dont on voyoit à Tarente des chevaux d'airain & des femmes captives: peut-être même aurions-nous omis son nom; mais son âge est connu, & peut nous faire connoître l'âge d'autres artistes plus célèbres. Pausanias nous apprend que le char de Cléostène étoit un ouvrage d'Agelades, & que Cléostène avoit remporté la victoire dans la 66e olympiade, dont la première année répond à l'année 516 avant notre ère. Comme ces monumens s'élevoient du vivant des vainqueurs, Agelades étoit contemporain de ce Cléostène. Il eut pour élèves Myron d'Eleuthères & Polyclète de Sicyone.

(28) Myron d'Eleuthères. Pline le fait vivre dans la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 de notre ère. Ailleurs, il dit que cet artiste fut célébré par les vers d'Erinna, contemporaine de Sapho; ce qui reculeroit à-peu-près de 170 ans le temps où vécut ce statuaire. Suivant Pausanias, il étoit élève d'Agélades, & vivoit par conséquent au commencement du cinquième siècle avant notre ère. Cicéron en parle comme d'un artiste moins ancien que Canachus, & qui avoit plus de douceur dans l'exécution. Pline lui accorde de la variété & de bonnes proportions: mais il ajoute qu'il ne traitoit pas les cheveux & les poils avec plus d'art que la grossière antiquité. Cet artiste excelloit dans les têtes, & c'est une grande partie de l'art. On voyoit de lui, dans la citadelle d'Athènes, un jeune Lycien tenant un goupillon pour asperger les assistans d'eau lustrale, & Persée tenant la tête de Méduse: à Egine, dans le temple d'Hécate, la statue en bois de la déesse.

A Elis, & près de l'édifice nommé Hippodamion, étoit une galerie demi-circulaire. On voyoit au milieu Jupiter recevant les prières que lui adressoient l'Aurore & Thétis en faveur de leurs enfans. Dans cette même galerie, on voyoit opposées les unes aux autres des statues de Grecs & d'étrangers qui avoient été ennemis: Achille étoit opposé à Memnon; Ulysse à Hélénus; Ménélas à Pâris; Diomède à Enée; Ajax à Deiphobe: tous ces ouvrages étoient de Myron: c'étoient des offrandes des Apolloniates de Pionie qui payèrent ainsi la dixme du butin qu'ils avoient fait à Thronium, ville de l'Abantis. Mais on regardoit comme les plus admirables ouvrages de ce statuaire un Bacchus à Thespies, & une statue d'Erecthée à Athènes. Ils furent cependant moins célébrés que la fameuse vache, que les poètes chantèrent à l'envi. On doit aussi ranger entre ceux de ses ouvrages qu'on regardoit comme les plus précieux, une statue d'Apollon que Marc-Antoine enleva aux Ephésiens, & qui leur fut restituée par Auguste. Pline dit qu'à Smyrne, une vieille femme ivre, ouvrage en bronze de Myron, étoit un morceau du premier ordre. Ce statuaire travailloit le bois & le marbre, & fondoit des statues en airain.

(29) Polyclète de Sicyone, élève d'Agelades, ne doit pas être confondu avec les deux Polycletes d'Argos. Il est bien certain que Pline est tombé dans cette confusion, & qu'il a donné au premier de ces artistes ce qui appartient à l'un des deux autres. » Polyclète de Sicyone, dit-il, a fait » un *Diadumène*, figure de jeune homme, » où il a exprimé la mollesse, & qui devint » fameuse par le prix de cent talens qu'elle » coûta. Il a fait aussi un *Doryphore*, où, » dans un enfant, il a représenté la vigueur. » Il a fait la figure que les artistes appellent » *Canon* (la règle): ils en étudient le dessin, » ils en font pour l'art une sorte de loi. Enfin, Polyclète est le seul de tous les hommes que l'on regarde comme ayant créé » l'art par une production de l'art. Il a fait » un homme au bain qui se frotte, & un autre nud, qui propose une partie d'osselets; » deux enfans nuds qui jouent aussi aux osselets: on les nomme *Astragalizontes*: ils sont » dans le palais de l'Empereur Titus. La plupart regardent cet ouvrage comme le plus » parfait. Il fit aussi un Mercure qui étoit à Lysimachie, & un Hercule qui est à Rome; » un brave qui prend ses armes pour courir » au combat, & un Artémon qui fut surnommé *Periphoretos*, sont aussi de lui. On » regarde cet artiste comme ayant perfectionné la ciselure que Phidias avoit découverte. C'est lui qui a imaginé de faire porter » les statues sur une seule jambe. Varron écrit » cependant que ses statues sont quarrées, & » qu'elles se ressemblent presque toutes ». Nous avons conservé dans ce passage la traduction de M. Falconet. On pourra juger d'entre les ouvrages qui y sont cités, ceux qui supposent cette mollesse qui tient à une facile exécution ne sont pas de l'ancien Polyclète. On verra sur-tout que Pline, faisant Polyclète plus

Digitized by Google

jeune que Phidias, a confondu l'un des Polyclètes d'Argos avec celui de Sicyone.

(30) Onatas d'Egine, travailla, conjointement avec Calamis, à une offrande faite à Olympie par Dinomède pour accomplir le vœu d'Hieron ſon pere, qui mourut 466 ans avant notre ère. Le char étoit l'ouvrage d'Onatas; les jeunes gens qui le montoient & les chevaux étoient de Calamis. Il ne faut pas croire cependant que le talent d'Onatas ſe bornât à ſculpter des chars. On voyoit de ſa main dans l'Altis, une ſtatue d'Idomenée, deſcendant de Minos, fils du Soleil: un coq, ſculpté en bas-relief ſur ſon bouclier, témoignoit que le héros tiroit ſon origine du dieu à qui cet oiſeau étoit dédié. Une inſcription en vers apprenoit que la ſtatue étoit l'ouvrage d'Onatas, fils de Myron. On voyoit encore dans le même lieu & du même artiſte, un Mercure portant ſous le bras un bélier; il avoit un caſque en tête, & étoit vêtu d'une tunique & d'une chlamyde. Il avoit fait à Pergame un Apollon, en bronze, qui excitoit l'admiration par ſa grandeur & par l'art du ſtatuaire.

A Phigalie, ville de l'Arcadie, étoit un antre conſacré à Cérès qu'on ſurnommoit la Noire. Pauſanias raconte qu'autrefois on y avoit vu une ſtatue aſſiſe ſur la pierre: ſa tête étoit celle d'un cheval, & étoit ornée d'une crinière; à l'entour étoient des ſerpens & d'autres animaux. Le corps de la ſtatue repréſentoit une femme vêtue d'une tunique noire qui deſcendoit juſqu'aux pieds: d'une main elle tenoit un ſerpent, & de l'autre une colombe. Ce monument n'étoit que de bois & fut brûlé. Les Phigaliens négligèrent de la rétablir, & abandonnèrent le culte de la déeſſe: elle ſe vengea de leur oubli: leurs terres devinrent ſtériles; & l'oracle de Delphes, qu'ils conſultèrent dans leur malheur, leur apprit que la déeſſe les puniſſoit de leur impiété. Ils chargèrent Onatas de faire une autre ſtatue, & cet artiſte s'aſtreignit à imiter l'ancien monument dont il ſe procura une copie ou un deſſin.

(31) Hegias d'Athènes étoit contemporain d'Onatas & d'Agelades, comme nous l'apprend Pauſanias. On accordoit des éloges à ſes ſtatues de Minerve & de Pyrrhus. Il avoit fait auſſi de jeunes cavaliers, & Caſtor & Pollux.

(32) Calliteles étoit peut-être fils ou du moins élève d'Onatas. Tout ce qu'on ſait de lui, c'eſt qu'il travailla, conjointement avec cet artiſte, au Mercure dont nous avons parlé.

(33) Simon d'Egine avoit fait un cheval qu'un homme tenoit par la bride; ce monument étoit placé dans l'Altis. Pline parle d'un chien & d'un archer, ouvrages en bronze du même artiſte.

(34) Dionysius d'Argos fit auſſi dans l'Altis un groupe ſemblable à celui de Simon, ſon contemporain: le cheval étoit peu eſtimé. Il fit un Jupiter, un Hercule, un Orphée qui furent donnés en offrande par Smicythus. Ce fait nous découvre l'âge de ces artiſtes, puiſqu'Hérodote nous apprend que Smicythus étoit l'intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégium, 498 ans avant notre ère. On voyoit à Rome, au portique d'Octavie, dans le temple de Junon, la ſtatue de la déeſſe, ouvrage de Dionyſius & de Polyclès: ce qui prouve qu'il y eut des ſculpteurs eſtimables avant Phidias.

(35) Glaucus d'Argos, fit pour le même Smicythus les ſtatues d'Amphitrite, de Neptune & de Veſta.

(36) Nicodame de Ménale, dont une Pallas avec le caſque en tête & l'égide, étoit placée près des ouvrages des deux ſtatuaires dont nous venons de parler, me paroît avoir été à-peu-près leur contemporain. On connoiſſoit encore de lui Hercule tuant le lion de Némée, les ſtatues de deux pancratiaſtes & celle d'un pugile.

(37) Socrate de Thèbes n'eſt connu que par un ſeul ouvrage en marbre qu'il fit avec Ariſtemède. Ces deux artiſtes étoient contemporains de Pindare, & l'on peut ſuppoſer qu'ils étoient dans la fleur de l'âge, lorſque ce poète qui mourut 435 ans avant notre ère, étoit déjà avancé dans ſa carrière. En effet, il n'eſt pas vraiſemblable que ce ſoit dans ſa jeuneſſe qu'il ait conſacré un temple à la mère des dieux, & qu'il ait chargé les artiſtes dont nous parlons de faire la ſtatue de la déeſſe.

(38) Eladas d'Argos, peu célèbre par lui-même, fut illuſtré par Phidias ſon élève. Il fit la ſtatue d'Hercule pour un temple de ce demi-dieu à Melite, bourg de l'Attique. C'étoit dans cette bourgade que le fils de Jupiter & d'Alcmène avoit été initié aux petits myſteres.

(39) Phidias d'Athènes reçut des leçons d'Eladas & d'Hippias. Il parut dans un temps favorable aux arts. Péricles qui gouverna pendant quarante ans la république d'Athènes, & qui mourut dans la troiſieme année de la 87e olympiade, 429 ans avant notre ere, enchaînoit le peuple dans les jouiſſances que pro-

Digitized by Google

ſurent les talens. On pouvoit le regarder comme un roi protecteur des artiſtes, & ſa protection leur inſpiroit l'émulation la plus vive, parce que de grandes récompenſes attendoient leurs ſuccès. Il fit bâtir des temples, creuſer des ports, élever des théâtres, conſtruire des aqueducs, & tous ces édifices étoient décorés par ſes ordres avec la plus grande magnificence. Dans la foule d'artiſtes qu'il employoit, il diſtingua particuliérement Phidias, & le rendit l'ordonnateur & l'arbitre de ſes grandes entrepriſes. Ce que le Brun fut ſous Louis XIV, Phidias le fut ſous Périclès.

Autant que l'on peut juger un artiſte dont on ne connoît pas les ouvrages, & ſur leſquels il ne reſte que des traits aſſez vagues qui nous ont été tranſmis par des écrivains étrangers aux arts, on peut conjecturer que Phidias ſe diſtinguoit ſur-tout par un caractère de grandeur. Il eſt vrai-ſemblable que, ſous le regne d'Alexandre, des ſculpteurs le ſurpaſſoient par la grace, par une aimable molleſſe, par des beautés qui appartiennent à l'exécution; mais qu'aucun n'égala la fierté de ce grand ſtatuaire.

Toute l'antiquité ſe plut à célébrer ſon Jupiter Olympien. Il d.ſoit lui-même que l'idée de ce chef-d'œuvre lui avoit été inſpirée par ces vers d'Homère qui repréſentent le maître des dieux ébranlant l'Olympe d'un mouvement de ſes noirs ſourcils. Le dieu étoit aſſis ſur un trône; ſa couronne imitoit des branches d'olivier. Il tenoit dans ſa main droite une Victo re d'ivoire & d'or, ayant la tête ceinte d'une bandelette, & ſurmontée d'une couronne: dans ſa gauche étoit un ſceptre brillant de l'éclat de tous les métaux, & ſurmonté d'un aigle. Le manteau du dieu étoit d'or, ainſi que ſa chauſſure, des animaux & des lys formoient le deſſin de ce manteau. L'ivoire dominoit dans ce monument; ce qui a fait dire à Strabon qu'il étoit d'ivoire, quoique l'artiſte y eût employé l'or & d'autres métaux: la figure étoit aſſiſe; &, quoique le temple fût vaſte & élevé, ſa tête touchoit preſque à la voûte: ſi le dieu eût voulu ſe lever, il auroit été obligé de la percer. L'intention de l'artiſte étoit de donner une idée de la grandeur du dieu; & quoique cette proportion, trop forte pour celle du temple, puiſſe nous ſembler vicieuſe, les anciens qui ont vu le monument n'ont fait que l'admirer: nous n'avons pas le droit de nous montrer plus ſévères, nous qui ne pouvons nous en former qu'une image imparfaite; croyons que l'artiſte avoit mis dans cet ouvrage tant de majeſté, qu'elle faiſoit oublier ce que les proportions avoient d'exagéré. Le trône étoit d'or, d'ivoire & d'ébène. Les ornemens en peinture & en ſculpture y étoient prodigués. Pauſanias nous en a tranſmis la deſcription; que nous croyons inutile de tranſcrire. Il ſuffit de ſavoir qu'il étoit chargé d'une multitude d'objets, ſans doute bien traités, mais qui ne devoient pas être exempts de confuſion. On eſt obligé de convenir que, du temps de Phidias, on n'avoit pas encore découvert que le grand s'aggrandit par la ſobriété & la ſimplicité des ornemens. Il en aura été des Grecs comme des modernes; ce n'aura été qu'après avoir ſaiſi le grand dans les parties capitales, que le goût ſe ſera porté vers la théorie du grand dans les acceſſoires.

La ſtatue de Minerve, dans le Parthenon, à Athènes, étoit au nombre des ouvrages célèbres de Phidias: elle étoit d'or & d'ivoire. Un ſphynx formoit le cimier de ſon caſque, & aux deux côtés étoient des gryphons. La ſtatue étoit debout & la draperie deſcendoit juſqu'aux pieds. Sur ſa poitrine étoit la tête de Méduſe en ivoire & une victoire haute de quatre coudées; cette meſure, qui nous a été conſervée par Pauſanias, peut nous donner une idée de la grandeur coloſſale de la ſtatue. La déeſſe tenoit une lance, près de laquelle étoit un dragon que l'on croyoit être le dragon érichtonien. Son bouclier étoit à ſes pieds: à la partie convexe, l'artiſte avoit ſculpté le combat des Amazones, & à la partie concave, le combat des dieux & des géans: il n'avoit pas même épargné le travail ſur la chauſſure; on y voyoit repréſenté le combat des Lapithes & des Centaures. Les anciens ont loué cette profuſion; les modernes ont raiſon de ne la point approuver. Sur la baſe qui ſupportoit ce coloſſe étoit repréſentée en bas-relief la naiſſance de Pandore. Ce ſujet contenoit vingt divinités.

Dans la même ville, Phidias fit une autre Minerve en bronze. Les Athéniens conſacrerent à ce monument la dixme des dépouilles qu'ils avoient remportées ſur les Perſes vaincus à Marathon. Cette ſtatue étoit d'une ſi haute proportion, que les navigateurs voyoient de Sunium le cimier du caſque de la déeſſe & le fer de ſa lance. Myſ ciſela ſur le bouclier de cette Pallas le combat des Centaures & des Lapithes & d'autres ſujets dont le peintre Parrhaſius lui fournit le deſſin. Pline a confondu cette Minerve avec celle du Parthenon, quand il a dit que la baſe repréſentoit la naiſſance de Pandore. Pauſanias, témoin oculaire, mérite plus de confiance.

Près du temple de Vulcain, étoit un temple de Vénus, pour lequel Phidias exécuta en marbre de Paros la ſtatue de Vénus-Uranie. Sa Pallas Lemnia, ainſi nommée parce qu'elle fut dédiée par les habitans de Lemnos, étoit regardée comme un monument digne de la déeſſe qu'il repréſentoit. Dans le temple de Néméſis, près de Marathon, il fit en marbre de

Digitized by Google

Paros la ſtatue de cette divinité vengereſſe : ce marbre avoit été apporté par les Perſes ; ils l'avoient deſtiné à en élever un monument de leur victoire, & il ſervit à conſacrer leur défaite. On voyoit, dans la couronne qui ceignoit la tête de cette ſtatue, des cerfs, & de petites figures qui repréſentoient des Victoires. Ces figures déſignoient apparamment le triomphe des Grecs ſur les Perſes ; & les cerfs, la promptitude de leur fuite : la figure de Némeſis ſignifioit que leur défaite avoit été l'effet de la vengeance céleſte. La déeſſe tenoit de la main droite une phiole ſur laquelle étoient repréſentés des Ethiopiens ; & de la gauche, une branche de frêne. Pauſanias n'a pu ſavoir ce que ſignifioient ces ſymboles. Il obſerve que cette Némeſis n'avoit point d'ailes, & qu'on ne lui trouvoit ces ſymboles dans aucun monument ancien. Il ajoute que les habitans de Smyrne furent les premiers qui lui donnèrent des ailes, ſymbole de l'amour, parce qu'ils la regardoient comme la vengereſſe des amans malheureux. Sur la baſe de la ſtatue on voyoit Léda préſenter Hélene à Némeſis : ce ſujet ſe rapportoit à un trait de la mythologie des Helléne peu connu des modernes : ils croyoient qu'Hélène n'étoit pas fille de Léda, mais de Némeſis & de Jupiter, & que Leda n'avoit fait que lui prêter la mamelle (1). Cette baſe contenoit d'autres ſujets qui n'avoient aucun rapport entre eux, Tindare & ſes fils ; un homme deboût avec un cheval ; on nommoit ce grouppe le cavalier ; Agamemnon, Achille, Pyrrhus ſon fils, époux d'Hermione ; on n'avoit pas repréſenté Oreſte, parce qu'il s'étoit ſouillé du ſang de ſa mère. On voyoit encore de ſuite ſur cette même baſe un jeune homme nommé Epochus, & ſon frère : c'étoient les fils d'Œnoë qui avoit donné ſon nom à une tribu de l'attique. Les bas-reliefs de cette baſe pouvoient avoir un grand mérite de deſſin & de travail ; mais on ne peut ſe faire une idée favorable de leur compoſition : il faudroit qu'un moderne ſe fit pardonner par de grandes beautés une confuſion de ſujets ſi diſparates.

A Mégare, dans le temple de Jupiter Olympien, étoit la ſtatue de ce Dieu que Théocoſmus de Mégare & Phidias avoient commencée enſemble & n'avoient pas terminée. Ce que Pauſanias dit de ce morceau, nous apprend quel étoit le procédé des anciens dans les ſtatues d'or & d'ivoire. La tête étoit finie ; l'or & l'ivoire y étoient appliqués : le reſte n'étoit que de plâtre ; & cette ébauche devoit ſervir ſeulement de noyau ou de ſoutien à la ſorte de marqueterie qu'on ſe diſpoſoit à y appliquer. On conſervoit dans une chambre qui étoit derriere le temple, des pièces de bois ſeulement ébauchées, ſur leſquelles les artiſtes devoient appliquer l'or & l'ivoire pour terminer la ſtatue. On commençoit, pour ces ſortes d'ouvrages, par établir un noyau de plâtre qui n'avoit qu'imparfaitement la forme que devoit prendre la ſtatue. On tenoit ce modèle un peu maigre, & on négligeoit d'y mettre ce qu'on nomme les fineſſes ; il ſuffiſoit d'y obſerver les proportions de la longueur des parties ; enſuite on ſculptoit en bois des pièces de rapport deſtinées à être appliquées ſur ce noyau, & enfin, on colloit ſur ces pièces de bois les tablettes d'ivoire & les plaques d'or : c'étoit de l'art que l'on mettoit à ce dernier travail que dépendoit la perfection de l'ouvrage. Plaignons les artiſtes les plus célebres de l'antiquité d'avoir été ſoumis, par le goût égaré de leurs contemporains, à une ſemblable manœuvre. Les deux ſtatuaires avoient repréſenté ſur la tête du Dieu les parques & les ſaiſons.

De la dépouille des Perſes vaincus, les habitans de l'Elide avoient conſacré à Jupiter un temple & une ſtatue. Une inſcription apprenoit que celle-ci étoit l'ouvrage de Phidias. On voyoit auſſi dans l'Elide une ſtatue du même artiſte repréſentant un jeune homme ceint d'une bandelette.

Une ſtatue de Minerve, en or & en ivoire, dans la citadelle d'Elis, étoit regardée comme un de ſes ouvrages. Le caſque de la déeſſe étoit ſurmonté d'un coq oiſeau guerrier, peut-être pour ſignifier que c'étoit une divinité belliqueuſe : cependant comme on la nommoit *étané*, la *travailleuſe*, on peut croire que l'artiſte avoit cru devoir la déſigner par l'oiſeau dont le chant appelle à l'ouvrage.

Sa ſtatue de Vénus céleſte, auſſi d'or & d'ivoire, ſoulоit d'un pied une tortue.

Celle de Minerve Aréa ou martiale, à Platée, avoit le corps de bois doré ; la tête, les pieds & les mains étoient de marbre pantélique ; mélange qui ne devoit pas produire un effet heureux.

On voyoit de lui à Delphes un grand nombre de ſtatues : Minerve, Apollon, Erechtée, Miltiade, Cecrops, Pandion, Antiochus fils d'Hercule & de Midée, Agée, Acamas fils de Théſée, Codrus, Théſée, Phileus. Quoique le génie de Phidias le portât ſur-tout à imprimer à ſes ouvrages cette grandeur de caractère qui ne ſuppoſe pas toujours le talent de rendre avec préciſion les formes individuelles, & qui même ſemble l'exclure, il réuſſit à faire le portrait avec beaucoup de reſſemblance, comme on le remarquoit dans

(1) C'eſt ainſi que s'exprime Pauſanias. Le Scholiaſte de Callimaque dit, ſur le vers 232 de l'Hymne à Diane, que, dans un bourg de l'Attique, nommé Rhamnus, Jupiter eut commerce avec Némeſis qui produiſit un œuf, que Léda, l'ayant trouvé, l'échauffa, & qu'il en ſortit les Dioſcures & Hélène.

Digitized by Google

la figure d'un jeune homme nommé Pantarcès, qu'il avoit représenté en bas-relief sur la base du Jupiter olympien. Il fit aussi son propre portrait sur le bouclier de Pallas.

Phidias, malgré l'autorité que devoit lui donner sa grande réputation, fut obligé de soumettre son goût à celui des Athéniens. On ne doit pas lui reprocher, par exemple, d'avoir suivi son propre goût quand il fit des statues en or & en ivoire. Nous voyons par un passage de Valère-Maxime, qu'il voulut obtenir des Athéniens la permission de préférer le marbre pour la statue de Pallas. Ils l'écouterent tranquillement, tant qu'il ne leur parla que de la solidité du marbre & de l'avantage qu'il avoit de conserver plus long-temps son éclat: mais quand il eut l'imprudence d'ajouter qu'il coûtoit moins cher, il refusèrent de l'entendre, & crurent qu'il étoit de leur honneur de préférer la matière qui coûtoit davantage. Peut-être ne fit-il de même qu'obéir, quand il chargea d'un trop grand nombre d'ornemens quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Il est souvent bien difficile à un artiste de résister au goût erroné d'un seul homme qui l'emploie: il lui est impossible de résister à celui de tout un peuple.

Croiroit-on que les contemporains de l'artiste qui produisit les figures colossales de Jupiter & de Pallas, admirèrent peut-être encore davantage de petits ouvrages qu'il fit en s'amusant en qu'ils lui demanderent, tels que des poissons, une cigale, une mouche? Ces délassemens d'un habile homme ne pouvoient avoir que le petit degré de mérite dont des bagatelles sont susceptibles, & furent encore célébrées plusieurs siècles après la mort de l'artiste. On peut avancer que la plupart des hommes aiment le petit par goût, & ne feignent que par vanité d'aimer le grand.

Phidias eut contre lui les ennemis que lui firent ses talens, & en même temps les ennemis de Périclès qui persécutoient le protecteur dans la personne du protégé. Ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qui étoit entré dans la statue de Minerve: mais par le conseil de Périclès, il l'avoit appliqué de manière qu'on pouvoit le détacher, & il lui fut aisé de confondre ses accusateurs. Cependant on assure qu'il finit ses jours en prison.

On lit dans une déclamation de Sénèque le père, que les Eléens n'obtinrent des Athéniens la permission d'appeller chez eux Phidias pour faire le Jupiter Olympien, qu'à condition qu'ils leur rendroient ou cet artiste lui-même ou cent talens: mais que, l'ouvrage fait, ils l'accusèrent d'avoir soustrait une partie de l'or qu'ils lui avoient confié, lui coupèrent les mains, & le renvoyèrent aux Athéniens ainsi mutilé. Ce conte n'est qu'une narration falsifiée du traitement que lui firent éprouver ses concitoyens eux-mêmes.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, une Vénus en marbre que l'on regardoit comme un ouvrage de cet artiste.

(40) Théocosmus de Mégare étoit contemporain de Phidias, & fut aidé, comme nous l'avons dit, par cet artiste, dans l'exécution d'une statue de Jupiter en or & en ivoire qui ne fut pas terminée. Il fit aussi la statue d'Hermon à qui les Mégariens avoient accordé le droit de cité, & qui avoit commandé le vaisseau amiral de Lysander.

(41) Apelles, statuaire dont le nom a été omis par Junius, devoit être plus jeune que Phidias. Il fit la statue de Cynisca, fille d'Archidamus, Roi de Sparte, la première des femmes qui ait nourri des chevaux, & qui ait été victorieuse aux jeux olympiques. Lacédémonienne elle-même, elle fut imitée par plusieurs Lacédémoniennes. Le temps où régnoit Archidamus, qui mourut 430 ans avant notre ère, nous indique à-peu-près celui où fleurit Apelles le sculpteur. Ne seroit-il pas le même que Pline nomme *Apellas*, & qui avoit fait des statues de femmes en adoration?

(42) Stipax de Cypre avoit conservé de la célébrité au temps de Pline par une seule statue, représentant un jeune homme qui fait rôtir des entrailles. Il soufflloit le feu, & il est vraisemblable que le gonflement de ses joues, & la vérité de son action, contribuèrent beaucoup à la réputation de ce morceau. Ces vérités triviales, dont l'expression n'est pas d'ailleurs sans mérite, plaisent toujours plus au peuple que des conceptions plus nobles & plus dignes de l'art. La figure d'un jeune homme soufflant aussi le feu, dans le tableau de Saint Paul prêchant à Ephèle, par le Sueur, attire bien plus les regards de la multitude que le reste de la composition. C'est même quelquefois un défaut qui assure, auprès du vulgaire, le succès d'un bon ouvrage.

(43) Myrmécide de Lacédémone, se rendit célèbre par de petits ouvrages qui supposent de bons yeux & beaucoup de patience, plutôt qu'un vrai talent. Il fit un char à quatre chevaux, qu'une moucite pouvoit couvrir de son aile. On parle aussi d'un vaisseau qu'on pouvoit cacher tout entier sous l'aile d'une abeille. Si ces ouvrages n'avoient pas le droit d'être admirés, parce que l'admiration doit être réservée au vrai beau, ils avoient au moins celui d'étonner, puisqu'ils étoient en marbre; ce qui ajoute à la difficulté. Mais Elien a parlé judicieusement de ces chefs-

Digitized by Google

d'œuvres meſquins, quand il a dit que ce n'étoit autre choſe qu'une perte de temps. Cependant Myrmécide avoit la vanité de ſe comparer à Phidias.

(44) Alcamène, d'une bourgade de l'Attique, fut un des plus illuſtres élèves de Phidias. Il fleurit, ſuivant Pline, dans la 83e olympiade, 448 ans avant notre ère. Pline cite de lui une ſtatue en bronze repréſentant l'un de ces athlètes que les Grecs nommoient *Pentathles*, parce qu'ils diſputoient la victoire dans cinq ſortes de combats : il falloit que le vainqueur eût ſurpaſſé ſes adverſaires dans la courſe à pied, la lutte, le pugilat, le ſaut, & le jet du diſque ou du javelot. Le chef-d'œuvre d'Alcamène étoit une Vénus de marbre qui ſe voyoit à Athènes dans le quartier qu'on nommoit les jardins; on la déſignoit par le nom de *Vénus aux jardins*. On a prétendu que Phidias y avoit travaillé ; c'étoit peut-être une calomnie inventée par les envieux. Pauſanias obſerve que cette ſtatue étoit digne de fixer les regards, dans une ville où les regards étoient appellés pour un ſi grand nombre d'ouvrages admirables. On vantoit ſur-tout la belle forme du ſein, & en général toute la partie antérieure de la figure, la beauté & l'excellente proportion des mains & la fineſſe des doigts qui ſe terminoient en une pointe douce : ſi l'on admiroit à Athènes la Vénus d'Alcamène, on n'eſtimoit pas moins l'Amour qu'il avoit fait à Theſpies. Vulcain fut auſſi compté entre ſes ouvrages célèbres : l'artiſte avoit eu l'adreſſe de diſſimuler plutôt que de cacher par une draperie la diſformité de ce dieu boiteux. On voyoit encore du même artiſte, à Athènes, une ſtatue de Junon, celle de Diane, celle de Bacchus en or & en ivoire, Progné & Itys ſon fils, dont elle médite la mort ; à Corinthe, une Hécate, compoſée de trois figures réunies, & n'en faiſant qu'une ſeule ; avant Alcamène, on n'avoit donné qu'une tête & qu'un corps à cette déeſſe. Il avoit décoré d'une ſtatue d'Eſculape le temple conſacré à ce dieu dans la ville de Mantinée, & avoit fait deux ſtatues coloſſales pour le temple d'Hercule à Thèbes; l'une repréſentoit Hercule lui-même, & l'autre, Minerve. Ce fut lui qui orna de bas-reliefs la friſe de l'une des ailes du temple de Jupiter à Elis ; il y repréſenta le combat des Centaures & des Lapithes aux noces de Pirithoüs. Pirithoüs lui-même occupoit le milieu de ce bas-relief; d'un côté, on voyoit Eurytion qui enlevoit la nouvelle épouſe, & Cénée qui la défendoit ; de l'autre, Théſée, armé d'une hache, combattoit les Centaures. L'artiſte avoit enrichi ſa compoſition d'une épiſode, où il avoit repréſenté deux Centaures, l'un enlevant un jeune garçon, l'autre une jeune fille, remarquables l'une & l'autre par leur beauté. Comme l'hiſtoire de l'art de Winckelmann eſt un ouvrage juſtement célèbre, il n'eſt peut-être pas inutile d'avertir qu'il a mal entendu le paſſage de Pauſanias où il eſt parlé de ce bas-relief, & qu'il l'a expliqué d'une manière très-confuſe. L'antiquité regardoit Alcamène comme le premier ſculpteur de ſon temps après Phidias.

(45) Agoracrite de Paros apprit ſon art de Phidias, qui paſſa même pour avoir publié pluſieurs de ſes ouvrages ſous le nom de cet élève qu'il chériſſoit. Pline raconte qu'Agoracrite & Alcamène concoururent enſemble pour une Vénus, & que les Athéniens donnèrent la préférence à celle du dernier, favoriſant plutôt leur concitoyen contre un étranger, que rendant juſtice au vrai talent. Agoracrite, irrité de leur injuſtice, fit de ſa Vénus une Néméſis, déeſſe de la vengeance, & la vendit aux habitans de Rhamnus. Varron la regardoit comme la plus belle de toutes les ſtatues.

Il eſt vraiſemblable que cette Vénus étoit un de ces ouvrages que Phidias donnoit ſous le nom de ſon élève : c'eſt même ce qui eſt affirmé par Suidas, ou plutôt par quelqu'auteur plus ancien dont il rapporte le paſſage dans ſon Dictionnaire. Pauſanias attribue cette ſtatue à Phidias, ſans parler même d'Agoracrite. Ainſi les Athéniens, en prononçant contre Agoracrite en faveur d'Alcamène, auront, pour favoriſer leur patrie, prononcé contre un de leurs concitoyens ſans le connoître.

Le changement d'une figure de Vénus, en celle de Néméſis, prouve ce que nous avons dit à l'article Mythologie, que les anciens repréſentoient ſous les traits de la beauté les divinités les plus terribles. Eh ! pourquoi auroient-ils donné des traits hideux à Néméſis, à la Vengeance céleſte, qui puniſſoit le crime ſans paſſion & ſans colère ?

On cite peu d'ouvrages d'Agoracrite, qui peut-être ne montra pas qu'un talent médiocre, dès que ſon maître eut ceſſé de travailler pour lui : Pline dit ſeulement qu'à Rhamnus, où étoit ſa Néméſis, on voyoit auſſi de lui une autre ſtatue dans le temple de la mere des dieux, & à Delphes les ſtatues en bronze de Minerve & de Jupiter.

(46) Colotès, autre élève de Phidias, avoit travaillé avec ce grand maître à la ſtatue de Jupiter Olympien. Ce fut lui qui fit l'égide de Minerve, à la ſtatue que le même artiſte fit de cette déeſſe. On connoiſſoit auſſi de lui des philoſophes, & un Eſculape de bronze, dont on célébroit la beauté.

Il

Il ne faut pas confondre avec ce Coloriès, un autre artiſte du même nom qui étoit de Paros & diſciple de Paſitèle, & qui fit à Elis la table d'ivoire & d'or, ſur laquelle les vainqueurs dépoſoient leurs couronnes.

(47) POLYCLÈTE d'Argos. C'eſt peut-être ici que doit être placé l'un des Polyclètes d'Argos : car il faut convenir que la chronologie d'un aſſez grand nombre de ſculpteurs grecs eſt fort incerta ne, & qu'au moment où l'on croit pouvoir l'appuyer ſur des faits, on la trouve renverſée par d'autres faits qui les contrarient. Comment pourrions-nous être exacts dans une matière où les anciens qui nous ſervent de guides paroiſſent eux-mêmes avoir manqué d'exactitude ?

Nous avons déjà obſervé que Pline a confondu le Polyclète de Sicyone avec un des Polyclètes d'Argos, & peut-être avec tous les deux. Lorſqu'il dit que Polyclète faiſoit ſes ſtatues quarrées, qu'il eſt le premier qui ait imaginé de faire poſer les ſtatues ſur une ſeule jambe, que ſes ſtatues ſe reſſembloient preſque toutes, cela doit s'entendre du plus ancien des Polyclètes, de celui de Sicyone. En effet, ce ſont autant de traits qui caractériſent l'art encore peu éloigné de ſon berceau, manquant encore de ſouplеſſe & de variété. On faiſoit alors les ſtatues quarrées, parce qu'on n'avoit pas étudié toutes les lignes que décrivent les contours, & dont les artiſtes expriment le mouvement ſouple & varié, en les nommant *ondoyantes*, *ſerpentines*, *flamboyantes*. On faiſoit porter les figures ſur les deux pieds, & c'étoit le premier pas que l'art avoit fait, quand il ceſſa de s'en tenir aux Hermès. Celui qui, le premier, oſa les faire porter ſur un ſeul pied, fut regardé comme un artiſte hardi. Enfin, toutes les figures ſe reſſembloient entr'elles, parce qu'on n'avoit pas encore découvert, par des études multipliées, l'extrême diverſité des formes, ou plutôt parce que les artiſtes n'avoient point encore l'adreſſe d'exprimer toutes ces diverſités. Je croirois auſſi qu'on pourroit attribuer à l'ancien Polyclète cette figure qu'on appelloit la règle ; car on a des preuves que les anciens ont trouvé de bonne-heure les proportions au moins en longueur ; & quand les Grecs n'auroient pas eux-mêmes fixé ces meſures, ils les trouvèrent établies en Egypte, des qu'ils eurent quelque communication avec cette contrée. Il ſeroit abſurde de ſuppoſer que les proportions furent trouvées par un artiſte qui vivoit dans la 87ᵉ olympiade, 432 ans avant notre ère, & qui étoit par conſéquent poſterieur à Phidias, puiſqu'il réſulteroit de cette ſuppoſition que Phidias n'auroit pas connu les proportions.

Nous pouvons hardiment reſtituer au Polyclète d'Argos la plupart des ouvrages que Pline attribue au Polyclète de Sicyone, tels que ce Diadumène dans lequel l'artiſte avoit ſu exprimer de la molleſſe, qualité qui tient à la plus belle exécution, & ce Doryphore, dans lequel il avoit repréſenté la vigueur ; car ce n'eſt que dans un ſiècle où l'art eſt conſommé, qu'il eſt poſſible au même artiſte d'exprimer deux caractères ſi différens. Nous en dirons autant des deux enfans qui jouoient aux oſſelets ; car ce n'eſt pas dans le temps où l'on ne ſait faire encore que des figures quarrées, que l'on peut rendre avec ſuccès la nature enfantine, & Pline ne nous laiſſe pas ignorer qu'on admiroit encore ces deux enfans dans le temps où il écrivoit. Enfin, ce brave qui prenoit ſes armes pour voler au combat, ne pouvoit être l'ouvrage du ſtatuaire qui, le premier, avoit oſé faire porter ſes figures ſur un ſeul pied.

Croyons en même temps que c'eſt du ſecond Polyclète que parlent les anciens, lorſqu'ils célèbrent la grandeur & la dignité qu'il donnoit à ſes ouvrages. Ces caractères appartiennent au temps où les grandes parties de l'art ſont déja connues, & où il conſerve encore l'auſtérité.

L'un des chefs-d'œuvre de cet artiſte étoit à Mycène dans le temple de Junon : c'étoit la ſtatue de la déeſſe elle-même, en or & en ivoire, & d'une grande proportion. On voyoit ſur ſa couronne les Saiſons & les Graces ; d'une main elle tenoit une grenade, & de l'autre un ſceptre. Au jugement des anciens, elle ne le cédoit aux grands ouvrages de Phidias, que parce qu'elle étoit moins riche & moins coloſſale.

Son Hercule tuant l'hydre étoit admiré du temps de Cicéron ; l'action de cette figure exigeoit du mouvement, & ne pourroit être attribuée à l'ancien Polyclète, à celui dont la manière tenoit encore de la roideur que les Egyptiens donnoient à leurs ouvrages. Mais qui ſur-tout ne reconnoîtroit pas l'art perfectionné dans la deſcription que Cicéron nous a laiſſée de ſes deux canéphores. C'étoit deux ſtatues d'airain, d'une proportion médiocre, mais de la grace la plus exquiſe ; leur vêtement, leur maintien rendoient témoignage à leur virginité. Elles portoient ſur la tête les choſes ſacrées, à la manière des vierges athéniennes qu'on nommoit canéphores. Les perſonnes même qui n'avoient aucune idée de l'art, ne pouvoient ſe défendre d'en admirer la beauté.

La ſtatue de Jupiter Mélichius ou le Clément, ouvrage de notre artiſte, étoit en marbre blanc, de même que ſes ſtatues d'Apollon, de Latone & de Diane, dans le temple de cette déeſſe, bâti au ſommet d'une montagne ſur le chemin d'Argos à Tégée. Il avoit fait

Digitized by Google

une Vénus à Amycles. On voyoit de lui, du temps de Dion Chrysostôme, une statue d'Alcibiade dont les mains étoient mutilées. Il a vécu & travaillé long-temps, si c'étoit lui, & non un autre Polyclète, qui avoit fait la statue d'un Antipater vainqueur entre les enfans, au temps de Denys de Syracuse. Ce tyran avoit engagé le père du jeune homme à déclarer qu'il étoit Syracusain; mais Antipater lui-même, méprisant les largesses du tyran, & voulant faire honneur à sa patrie, fit écrire sur la base qu'il étoit de Milet, & le premier des Ioniens qui eût consacré sa statue à Olympie.

Elien a écrit sur Polyclète un fait ou un conte qui peut trouver son application. Il rapporte que cet artiste fit à la fois deux statues: dans l'une, il ne fit que suivre l'impulsion de son génie & les règles de son art; il se fit une loi de suivre pour l'autre tous les conseils qu'on voudroit lui donner, faisant, défaisant, changeant à mesure qu'on lui communiquoit une nouvelle idée, ou qu'on lui prescrivoit quelque correction. Ces deux morceaux terminés, il les exposa en public: le premier fut généralement admiré; le second excita la risée de tous les spectateurs: « Eh » bien, leur dit-il, l'ouvrage que vous ad» mirez est le mien; celui dont vous vous » moquez, est le vôtre ».

Winckelmann croit qu'une figure nue, plus petite que nature, qui se voit à la Villa Farnese, est une copie du fameux *Diadumène* de Polyclète, ou donnoins la répétition d'une copie de ce morceau célèbre dans l'antiquité. Il remarque qu'une petite figure toute semblable se voyoit en bas-relief sur une urne funéraire de la Villa Sinibaldi, ce qui lui fait juger avec raison que ces deux figures ont été la tes d'après un morceau qui jouissoit d'une grande réputation & qui a été fort souvent copié. En admettant cette supposition, qui ne manque pas de vraisemblance, nous pourrons juger du talent de Polyclète, à peu près comme on juge de celui de Raphaël par une estampe.

Notre antiquaire croit voir aussi dans un bas-relief représentant des Canéphores, c'est-à-dire des jeunes filles portant des corbeilles qui contenoient les choses sacrées, une copie, ou une imitation des fameuses Canéphores du même artiste. Le style témoigne en faveur de leur haute antiquité.

Enfin il est porté à reconnoître aussi les *Astragalizontes* ou joueurs aux osselets de Polyclète dans une figure du palais Barberini, qui mord le bras d'une autre figure détruite; mais la main qui reste tient un osselet. Les anciens, comme le font encore les modernes, donnoient souvent aux ouvrages de l'art des noms qui en désigneient très-imparfaitement le sujet. Notre antiquaire conjecture que les *Astragalizontes* représentoient Patrocle encore enfant qui, dans une dispute prise au jeu des osselets, tua le jeune Chrysonyme.

Nous avons dit ailleurs que nous soupçonnions qu'il y avoit eu deux *Canachus*. C'est que Pausanias parle d'un Canachus de Sicyone élève de Polyclete qui fit la statue d'un pugile nommé Bicellus. Peut-être les écrivains ont-ils quelquefois confondu les ouvrages des deux Canachus.

Le même auteur nous apprend qu'il y eut un *Polyclete* d'Argos, different de celui qui avoit fait la fameuse Junon. Ce troisième Polyclete étoit élève de Naucydes. On ne cite de lui qu'une statue représentant Agénor de Thèbes, vainqueur au jeux olympiques.

(48) PHRAGMON que Pline fait contemporain de Polyclete, & qui avoit fait des Amazones dans le temple d'Ephèse, est peut-être le même artiste que Pausanias nomme Phradmon, & qui étoit d'Argos.

(49) CALLON d'Elis: nous le plaçons ici parce que Pline parle d'un Callon qu'il fait contemporain de Polyclete, ce qui ne peut convenir à celui d'Egine, élève de Tectée & d'Angelion. Pausanias raconte que les Mamertins perdirent par un naufrage trente cinq jeunes gens, & que, pour honorer leur mémoire, ils leur firent élever des statues en bronze à Olympie: elles furent l'ouvrage de Callon d'Elis, dont on voyoit aussi un Mercure tenant le caducée. Comme Pausanias observe que les statues des jeunes Mamertins étoient comprées au nombre des ouvrages anciens, on pourroit soupçonner que la chronologie de Pline n'est pas ici fort exacte, & que Callon étoit antérieur à Polyclète.

(50) SOCRATE, célèbre entre les philosophes, doit trouver place entre les artistes. Fils d'un sculpteur, lui-même exerça la sculpture dans sa jeunesse. On voyoit de lui au Propylée, à Athènes, un Mercure & les Graces drapées. C'est du moins l'opinion commune: mais il faut avouer que Pausanias s'exprime là dessus avec incertitude; il n'affure pas que ces morceaux fussent l'ouvrage de Socrate le philosophe, il rapporte seulement qu'on le disoit. Pline, sans parler même du philosophe Socrate, dit que les Graces du Propylée sont d'un Socrate & qu'on doute si elles sont de Socrate le peintre ou d'un autre. Il ajoute qu'on ne les admiroit pas moins que les ouvrages de Ménestrate. Il est permis de conjecturer qu'elles étoient de Socrate le Thébain, ou du peintre Socrate, ou d'un autre artiste du même nom, & que Socrate le philosophe s'étant fait une réputation, la conformité du nom lui sura fait attribuer ces

Digitized by Google

ouvrages auxquels il n'avoit eu aucune part. Il abandonna de très-bonne heure la sculpture pour se livrer aux spéculations philosophiques, & il est difficile de croire qu'il ait pu faire dans les arts, qu'il pratiqua si peu de temps, des ouvrages dignes d'admiration.

(51) Menestrate; nous ne le plaçons ici que parce que nous venons de le nommer au sujet de Socrate; car d'ailleurs rien ne nous indique son âge. Pline dit seulement qu'on admiroit de lui un Hercule, & une statue d'Hécate, qui étoit dans le temple de Diane, à Ephese.

(52) Pythagore de Rhegium est compté par Pline entre les contemporains de Polyclete, & rapporté à la 87e olympiade, 432 ans avant notre ère : mais il devoit être beaucoup plus ancien puisque, au rapport de Pausanias, il avoit appris son art de Glaucus, élève d'Euchir de Corinthe. On voyoit de lui à Olympie, la statue du Pancratiaste Leontiscus, qui ne prenoit pas la peine de renverser ses adversaires, & se contentoit de leur briser les doigts dans ses mains, les obligeant ainsi, par la force de la douleur, à se déclarer vaincus. Pline dit que Pythagore de Rhegium, & un autre Pythagore de Leontium, surpassèrent Myron; ce qui doit faire supposer qu'ils étoient un peu plus jeunes que cet artiste; il parle d'un troisième Pythagore qui étoit de Samos, & il peut bien avoir confondu l'âge de celui de Rhegium avec le temps où parut l'un des deux autres. Je crois qu'il faut attribuer au plus ancien des trois ce qu'il dit du second, qu'il exprima le premier les nerfs & les veines, & qu'il rendit les cheveux avec plus d'art qu'on ne l'avoit fait jusqu'à lui. Il est vrai qu'on pourroit admettre que l'art de rendre les cheveux a fait des progrès après le temps de Phidias; car cette partie tient à une adresse d'exécution, que les modernes décorent du nom de goût, & qui n'appartient pas aux temps où l'art s'exerçoit avec la plus grande austérité. Il est possible aussi que ce ne soit qu'après Phidias qu'on se soit avisé d'exprimer les veines; elles sont du nombre de ces détails inférieurs que négligeoient des artistes qui ne cherchoient à exprimer que les grandes parties & à les rendre plus grandes encore : surtout, comme nous l'avons dit, on n'exprimoit pas les veines dans les figures des dieux, parce qu'ils n'avoient point de sang. Je ne dirai rien de ce que Pline appelle les nerfs, parce qu'il faudroit savoir ce qu'il entend par ce mot. M. Falconet le traduit par *tendons*, & croit qu'il s'agit des parties tendineuses, des attaches & des insertions des muscles. Si sa conjecture est vraie, il est très-probable que Pline se trompe : car il fait le Pythagore dont il s'agit postérieur à Phidias; & comment supposer que Phidias eût conservé sa réputation dans les plus beaux âges de l'art, s'il n'avoit ni connu, ni su exprimer les attaches des muscles?

Je pense que Pline erre souvent dans les époques qu'il établit pour les progrès de la sculpture. En le comparant à Pausanias, je crois qu'il place la perfection de cet art à des époques trop récentes. Le Pythagore de Rhegium paroît avoir conservé sa réputation dans des siècles bien postérieurs à celui où il a vécu, & il faut ajouter que ses ouvrages étoient d'un genre qui suppose une grande étendue de talens. Ce n'étoit pas dans l'enfance de l'art, qu'on pouvoit faire avec succès un monument de bronze représentant Cratistène montant sur un char, & la Victoire y montant avec lui; Europe assise sur le taureau qui cachoit le maître des dieux; le combat d'Etéocle & de Polynice. Ces ouvrages exigent le talent de bien traiter les animaux, de donner de l'expression & du mouvement à la composition. Mais si l'on suppose qu'ils étoient mal faits, ils n'auroient pas conservé leur réputation au temps de Pausanias, & même à celui de Tatien.

Le Pythagore le Léontin, celui qui, suivant Pline, exprima le premier avec art les cheveux, avoit fait une figure qui devoit avoir beaucoup d'expression; elle représentoit un boiteux; & suivant le même auteur, on ne pouvoit regarder cette figure sans éprouver la douleur qu'elle étoit supposée ressentir : on a conjecturé que cette statue étoit celle de Philoctète.

(53) Thrasymede de Paros, fit à Epidaure la statue d'Esculape; c'étoit une figure colossale, qui avoit la moitié de la proportion du Jupiter Olympien d'Athènes : elle étoit de même d'or & d'ivoire. Le dieu étoit assis sur un trône, tenant d'une main un bâton, & appuyant l'autre sur la tête d'un dragon. Un chien étoit couché près du dieu. Sur le trône étoient sculptés les exploits de Bellerophon, vainqueur de la Chimère, & Persée enlevant la tête de Méduse.

(54) Aristonus d'Egine. Nous plaçons ici cet artiste, quoique son âge soit inconnu : on voyoit de lui à Olympie une statue de Jupiter. Le dieu étoit tourné vers le soleil levant. Il tenoit d'une main un aigle, & de l'autre la foudre. Sa tête étoit couronnée de fleurs du printemps. C'étoit une offrande des Métapontins.

(55) Anaxagoras d'Egine, doit être compris entre les sculpteurs qui vivoient dans le cinquième siècle avant notre ère. Il fit une

Digitized by Google

ſtatue de Jupiter qui fut placée à Olympie. C'étoit une offrande des villes de la Grèce qui avoient combattu à Platée contre Mardonius. Cette bataille ſe donna 479 ans avant notre ère, & il put ſe paſſer un nombre d'années avant le temps où les Grecs placèrent à Olympie le témoignage de leur reconnoiſſance envers le dieu qu'ils croyoient les avoir rendus vainqueurs. Anaxagoras écrivit ſur la perſpective ; mais les préceptes qu'il donnoit de cette ſcience paroiſſent n'avoir été relatifs qu'aux décorations de théâtre. Agatarchus, qui, le premier à Athènes, avoit fait une décoration en perſpective ſous la conduite d'Eſchyle, fut auſſi le premier qui en ait établi les règles par écrit.

(56) ATHÉNODORE, de Clitore en Arcadie, réuſſit très-heureuſement aux figures de femmes. Ce n'eſt pas un foible triomphe de l'art de plaire par l'imitation d'un ſexe à qui la nature a prodigué les moyens de plaire. Athenodore étoit élève de Polyclète, & ne doit pas être confondu avec le ſtatuaire du même nom qui contribua au beau groupe du Laocoon. Ce dernier étoit de Samos.

(57) CRÉSILAS ou *Créſilaüs*, car il paroît que c'eſt le même artiſte dont Pline a parlé ſous ces deux noms ſi peu différens l'un de l'autre, fit un Doryphore, c'eſt-à-dire un garde armé d'une pique, & une Amazone. Il avoit auſſi repréſenté un homme prêt de mourir d'une bleſſure, & avoit fait une ſtatue de Périclès ſurnommé l'Olympien. Pline dit au ſujet de ce ſtatuaire, que ce qui eſt admirable dans l'art de la ſculpture, c'eſt qu'il ajoute encore à la nobleſſe des hommes diſtingués : un grand artiſte a pu ſeul inſpirer cette réflexion.

Ce caractère de nobleſſe que Créſilaüs imprimoit à ſes ouvrages, perſuade à Winckelmann qu'on ne peut attribuer à cet artiſte, qui a fait un homme mourant d'une bleſſure, la figure antique qui eſt parvenue juſqu'à nous & qu'on appelle le gladiateur mourant. Elle ne repréſente qu'un homme du peuple ; mais notre antiquaire ne croit pas que ce ſoit un gladiateur. On voit à côté d'elle un cor briſé, & cet attribut n'eſt pas celui d'un gladiateur, mais d'un hérault. La corde qui entoure le cou de ce mourant ne fait que confirmer Winckelmann dans ſon opinion, parce qu'il a appris par une inſcription antique, que les héraults, dans les jeux olympiques, ſonnoient du cor & qu'ils avoient le cou entouré d'une corde, afin, ſuivant la conjecture de Saumaiſe, de ne ſe pas rompre une veine en ſonnant du cor ou en criant à haute voix. Il ſe peut qu'un hérault, en rempliſſant ſes fonctions pacifiques, ait reçu une bleſſure mortelle par accident ou par la perfidie des ennemis, & que les Grecs, par reconnoiſſance, lui aient accordé les honneurs d'une ſtatue. C'eſt une production du bel âge de l'art, & les Grecs ne connoiſſoient pas alors les combats des gladiateurs. Le mérite de cet ouvrage ne permet pas à Winckelmann de l'attribuer aux Romains, ni même aux Grecs dans le temps où ils furent ſoumis à ces conquérans : mais ſa conjecture devient bien foible, ſi l'on peut ſuppoſer avec quelque fondement que le groupe du Laocoon lui-même a été fait du temps des empereurs. C'eſt peut-être une erreur de croire que tous les beaux ouvrages antiques qui nous reſtent ſont antérieurs au temps où Rome eut ſoumis la Grèce.

(58) NAUCYDES d'Argos floriſſoit, ſuivant Pline, dans la 95e olympiade, 400 ans avant notre ère. On diſtinguoit de lui un Mercure, un Diſcobule, un homme ſacrifiant un bélier, une ſtatue d'Hébé, en or & en ivoire, placée à Corinthe, auprès de la Junon de Polyclète ; dans la même ville, une Hécate en ivoire, & ſur-tout deux ſtatues de Chiron, vainqueur à la lutte ; l'une continua de décorer Olympie, l'autre fut apportée d'Argos à Rome, & placée dans le temple de la Paix. Il avoit fait auſſi la fameuſe Erinne de Leſbos, femme célèbre entre les poëtes grecs, & dont il ne reſte qu'une ode ſur le courage. Naucydes eut pour élève le ſecond Polyclète d'Argos, dont nous avons parlé.

(59) DINOMÈNE paroît avoir été un artiſte célèbre, quoique l'on cite peu de ſes ouvrages. On ſait qu'il avoit fait une ſtatue de Proëſilas, une d'un lutteur, & celle de Beſantis, reine des Pæoniens, dont les traits parurent dignes d'être conſervés à la poſtérité, parce qu'elle avoit mis au monde un enfant noir.

(60) PRAXITÈLES, l'un des plus célèbres ſtatuaires de l'antiquité, fleurit, ſuivant Pline, dans la 104e olympiade, 364 ans avant notre ère. « Plus heureux dans le marbre, dit cet » écrivain, (traduction de M. Falconet) il y » fut auſſi plus célèbre. Il a cependant fait » de très-beaux ouvrages en bronze ; un enle- » vement de Proſerpine, une Cérès qui ra- » mène ſa fille ; un Bacchus, l'Ivreſſe per- » ſonnifiée par un ſatyre devenu célèbre, & » que les Grecs nomment Periboetos (le fa- » meux). Les ſtatues qui étoient devant le » temple de la Félicité ſont auſſi de lui, ainſi » qu'une Vénus qui fut brûlée avec le temple » ſous le règne de Claudius ; cette figure » égaloit ſa Vénus de marbre, ſi renommée » dans tout le monde. Il a fait auſſi une » femme qui treſſe des couronnes, une vieille » mal propre, & un eſclave portant du vin ;

Digitized by Google

» les tyrannicides Harmodius & Ariſtogiton, » ſtatues que Xerxès, roi de Perſe, avoit en- » levées, & qu'Alexandre, après la conquête » de la Perſe, rendit aux Athéniens ; un » jeune Apollon guettant avec une flèche, un » léſard qui ſe gliſſe auprès de lui, & qu'on » appelle du mot grec *Sauroctonos* (le tueur » de léſard). On voit auſſi de lui deux figu- » res qui ont une expreſſion différente ; une » matrone qui pleure, & une courtiſane qui » exprime la gaieté : on croit que celle-ci eſt » Phryné, & l'on prétend découvrir en elle » tout l'amour de l'artiſte, & dans ſon air, la » récompenſe d'une courtiſane «.

Tous les ouvrages que Pline vient de rapporter ſont de bronze : il parle ailleurs de ceux de marbre. « En parlant des ſtatuaires, » dit-il, nous avons fait mention de Praxi- » tèles qui s'eſt ſurpaſſé lui-même dans le » marbre. Mais la première des ſtatues, non- » ſeulement de Praxitèles, mais de toute la » terre, c'eſt ſa Vénus qui a engagé bien des » gens à entreprendre la navigation de Gnide » pour la voir. Cet artiſte avoit fait deux » Vénus qu'il mit en vente en même temps : » l'une étoit couverte d'une eſpèce de voile, » & par cette raiſon, ceux de Cos, qui » avoient le choix, la préférèrent, quoiqu'ils » puſſent avoir l'autre au même prix, croyant » montrer en cela de la pudeur & des mœurs » lévères : les Gnidiens achetèrent l'autre. La » différence de leur réputation eſt extrême. » Le roi Nicomède voulut dans la ſuite acheter » celle des Gnidiens, ſous la promeſſe de » payer les dettes de la ville, qui étoient im- » menſes ; mais les habitans aimèrent mieux » s'expoſer à tout que de s'en défaire, & ils » eurent raiſon ; car, par cette figure, Praxi- » tèle illuſtra la ville de Gnide. Le petit » temple où elle eſt placée eſt ouvert de » toutes parts, afin que la figure puiſſe être » vue de tous côtés, ce qu'on croit ne pas dé- » plaire à la déeſſe ; & , de quelque côté » qu'on la voie, elle excite une égale admira- » tion. On dit qu'un homme épris d'amour » pour cette figure, s'étant caché, en jouit » pendant la nuit, & qu'une tache qui y » reſta fut la marque de ſa paſſion. On voit » à Gnide d'autres ſtatues de marbre d'artiſtes » illuſtres ; un Bacchus de Bryaxis, un autre » Bacchus & une Minerve de Scopas. & ce qui » prouve le mieux la beauté de la Vénus de » Praxitèle, c'eſt qu'entre ces beaux ouvra- » ges, on ne parle que d'elle ſeule. Il y a de » Praxitèle un Cupidon que Cicéron reproche » à Verres d'avoir enlevé ; c'eſt pour cette » figure qu'on alloit voir Theſpies : il eſt au- » jourd'hui placé dans le portique d'Octavie » Il en fit un autre nud à Parium, colonie de » la Propontide : il égale en réputation la Vé- » nus de Gnide, & il a reçu le même ou- » trage ; car Alchidas de Rhodes en fut épris, » & y laiſſa le même veſtige de ſa paſſion » Les ouvrages de Praxitèle, à Rome, ſo- » une Flore, un Triptolème, une Cérès dans » les jardins de Servilius ; les ſimulacres du » Bon-Succès & de la Bonne Fortune, qui » ſont dans le Capitole ; des Ménades, ce » qu'on appelle des Thyades & des Carya- » tides ; des Silènes enfin ; &, dans les mo- » numens d'Aſinius Pollion, un Apollon & » un Neptune «.

Peut-être Praxitele n'avoit-il pas encore fait ſa célèbre Vénus, quand il préféroit à tous ſes autres ouvrages ſon Amour & ſon Satyre. Voici comment l'auteur du voyage du jeune Anacharſis raconte, d'après Pauſanias, que Phryné lui ſurprit cette aveu. Il étoit ſi perdument amoureux de cette courtiſane, & elle vouloit avoir le plus bel ouvrage de l'artiſte. » *Je vous le donne* » *avec plaiſir*, lui dit-il, *à condition que vous le* » *choiſirez vous-même*. Mais comment ne découvri- » roit-il rien de tant de chefs d'œuvre ! pendant » qu'elle héſitoit, un eſclave ſecrettement ga- » gné vint en courant annoncer à ſon maître » que le feu avoit pris à l'atelier, que la plu- » part des ſtatues étoient détruites, que les » autres étoient ſur le point de l'être. *Ah !* » *c'en eſt fait de moi*, s'écrie Praxitèle, *ſi l'on* » *ne ſauve pas l'Amour & le Satyre ! Raſſurez-* » *vous*, lui dit Phryné en riant ; *j'ai voulu*, » *par cette fauſſe nouvelle, vous forcer de m'é-* » *clairer ſur mon choix*. Elle prit la figure de » l'amour, & en enrichit la ville de Theſpies, » lieu de ſa naiſſance «.

Le même auteur fait voyager le jeune Anacharſis à Gnide : » Bientôt, lui fait-il dire, » nous nous trouvames en préſence de la cé- » lèbre Vénus de Praxitele. On venoit de la » placer au milieu d'un petit temple qui reçoit » le jour de deux portes oppoſées, afin qu'une lu- » mière douce l'éclaire de toutes parts. Comment » peindre la ſurpriſe du premier coup-d'œil, » & les illuſions qui la ſuivirent bientôt ? Nous » prêtions nos ſentimens au marbre, nous l'en- » tendions ſoupirer. Deux élèves de Praxitele, » venus récemment d'Athènes pour étudier ce » chef-d'œuvre, nous faiſoient entrevoir des » beautés dont nous reſſentions les effets, ſans » en pénétrer la cauſe. Parmi les aſſiſtans, l'un » diſoit : *Vénus a quitté l'Olympe, elle habite* » *parmi nous*. Un autre : *ſi Junon & Minerve* » *la voyoient maintenant, elles ne ſe plain-* » *droient plus du jugement de Pâris*. Un troi- » ſième : *la Déeſſe daigna autrefois ſe mon-* » *trer ſans voile aux yeux de Pâris, d'Anchiſe,* » *& d'Adonis : a-t-elle apparu de même à* » *Praxitele ?... Oui*, répondit un élève, *& ſous la figure de Phryné*. En effet, au pre- » mier aſpect, nous avions reconnu cette fa-

Digitized by Google

» meuse courtisane. Ce sont de part & d'autre » les même traits, le même regard. Nos jeunes » artistes y découvroient en même temps le sou- » ris enchanteur d'une autre maîtresse de Pra- » xitele, nommée Cratine.

» C'est ainsi que les peintres & les sculpteurs, » prenant leurs maîtresses pour modèles, les ont » exposées à la vénération publique sous les » noms de différentes divinités. C'est ainsi qu'ils » ont représenté la tête de Mercure d'après celle » d'Alcibiade.

» Les Gnidiens s'enorgueillissent d'un trésor » qui favorise à la fois les intérêts de leur » commerce & ceux de leur gloire. Chez des » peuples livrés à la superstition, passionnés » pour les arts, il suffit d'un oracle ou d'un » monument célèbre pour attirer les étrangers. » On en voit très-souvent qui passent les mers » & viennent à Gnide contempler le plus bel » ouvrage qui soit sorti des mains de Praxi- » tele ».

Nous avons dit à l'article MYTHOLOGIE, en parlant de Vénus, que celle qui porte le nom de Médicis, nous offre probablement, sinon une copie, du moins une imitation de la Vénus de Gnide. On voyoit encore celle-ci à Constantinople du temps de Théodose.

Winckelmann soupçonne que les modernes possèdent encore un ouvrage original de Praxitele, c'est l'Apollon Sauroctone ou tueur de lézard dont Pline a parlé. Il est tenté de le reconnoître dans celui qui se voit à la Villa-Albani, & qu'il regarde comme le plus beau bronze de l'antiquité. Il est haut de cinq palmes. Cette statue a été trouvée dans les excavations du mont Aventin. Les bras manquoient, on les découvrit près de la figure. La tête est ceinte d'un diadème incrusté en argent.

Le fameux amour donné par l'auteur à Phryné, & consacré à Thespies par cette courtisane, attiroit l'affluence des étrangers dans cette ville qui n'avoit d'ailleurs rien de remarquable. Il fut enlevé par Caligula, & restitué aux Thespiens par Claude : mais Néron le fit reporter à Rome, où il fut détruit dans un incendie. Mécodore, pour dédommager autant qu'il étoit possible les Thespiens, leur fit une copie de ce chef-d'œuvre, & elle se voyoit encore chez eux du temps de Pausanias.

Une épigramme de l'anthologie suppose que l'amour de Praxitele étoit de bronze ; mais on sait qu'il étoit de marbre pentélique. C'étoient aussi des ouvrages de marbre que cette Danaé, ces nymphes, & ce satyre portant une outre, dont il est parlé dans une autre épigramme du même recueil, & que Momus lui-même, y est-il dit, eût été forcé de louer.

Praxitele avoit pris quelques traits de Phryné pour faire sa Vénus : il fit aussi la statue de cette courtisane : elle étoit dorée & portée sur une base de marbre pantélique ; on y lisoit : PHRYNE. L'ILLUSTRE THESPIENNE. Phryné la consacra dans le temple de Delphes : une autre statue du même artiste, & représentant aussi cette courtisane, se voyoit à Thespies, auprès d'une statue de Vénus, de la même main.

Sur le chemin du Pirée à Athènes étoit un cavalier près de son cheval, ouvrage de Praxitele dont nous voyons peut-être une imitation sur une pierre antique de la collection du duc de Malboroug. C'est la quarante-cinquième du recueil ; & elle y est annoncée comme une représentation d'Alexandre. Dans le temple de Cérès, à Athènes, la statue de la déesse, celle de la fille, celle de Bacchus avec un flambeau étoient aussi de Praxitele. Dans un des temples qui se trouvoient sur le chemin qu'on nommoit les trépieds, étoit son fameux satyre, l'un de ses ouvrages qu'il aimoit le plus, comme Phryné le lui avoit fait avouer. Il avoit fait la Diane Brauronienne, dans le quartier nommé Brauron, où se célébroient les Dionysiaques ; à Mégare, dans le temple d'Apollon, ce dieu lui-même, Diane, & Latone ; dans le temple de Bacchus, un satyre de marbre de Paros ; dans le temple de Diane, les statues des douze grands-dieux lui étoient attribuées : à Elis, une statue de Bacchus dans le temple dédié à ce dieu ; à Platée, en marbre pantélique, la statue de Junon, & celle de Rhéa, portant à Saturne une pierre enveloppée de langes, comme si c'étoit l'enfant qu'elle venoit de mettre au jour ; dans le bois sacré de Trophonius, la statue d'Esculape ; à Anticyre celle de Diane, ayant le carquois sur l'épaule, un flambeau à la main, un chien à côté d'elle ; à Mantinée, Junon sur un trône, & ayant auprès d'elle Minerve & Hébé. Il avoit fait aussi pour le Panthéon d'Athènes deux chevaux, placés au dessus du grand portail.

Vitruve compte Praxitèle au nombre des artistes qui travaillèrent au tombeau de Mausole. Ce roi de Carie mourut dans la quatrième année de la 106e olympiade, 353 ans avant notre ere. Cette date s'accorde avec celle de Pline qui fait fleurir notre artiste vers la 104e olympiade.

(61) CEPHISSODORE, ou plutôt *Cephisodore*. Il y eut plusieurs sculpteurs de ce nom. L'un contemporain de Praxitèle, commença à fleurir quelques années avant ce grand statuaire, c'est-à dire, dans la 102e olympiade. L'autre étoit fils de Praxitèle, & le montra le digne héritier du talent de son père. On voyoit de lui à Pergame un groupe qui paroît avoit été distingué par le sentiment de la chair. Cette partie de l'art, qui en fait ressembler les productions à la nature, n'est pas une de celles qui se trouvent les premières. Les premiers ar-

Digitized by Google

tiſte: qui s'élèvent à la perfection conſervent un ſtyle auſtère qui ne s'accorde pas avec cette aimable molleſſe. Les anciens ont remarqué que Praxitèle avoit mis, dans ſes ouvrages, plus de vérité que ſes prédéceſſeurs, & ſon fils marcha ſur ſes traces. On voyoit de lui à Rome, au temps de Pline, une Latone dans le temple du mont Palatin, une Vénus dans les monumens d'Aſinius Pollion, & un Eſculape & une Diane, dans un temple de Junon. Je ne ſais ſi c'eſt de ce même Céphiſſodote qu'on admiroit une Minerve ſur le port d'Athènes, un Mercure nourriſſant Bacchus encore enfant, un orateur tenant la main élevée, & les deux courtiſanes Anyta & Myro. Il y eut un troiſième Céphiſſodote qui ne fleurit que dans la 120e olympiade. Je ne déciderai pas ſi c'eſt ce dernier, ou au fils de Praxitèle, que Pline attribue des ſtatues de philoſophes.

(62) HYPATODORE, que Pline range ſous la même époque que le premier Céphiſſodote, paroît avoir été un très-habile artiſte, quoiqu'on n'ait conſervé le ſouvenir que d'un petit nombre de ſes ouvrages. Pauſanias parle d'une ſtatue de Minerve, en bronze, qui étoit placée dans un temple de cette déeſſe, à Aliphère en Arcadie, & qui ne méritoit pas moins d'attacher les regards par ſa beauté que par ſa grandeur. On voyoit ſouvent dans l'antiquité pluſieurs artiſtes aſſocier leurs talens. C'eſt ainſi qu'à Delphes, les ſtatues des chefs devant Thèbes, avoient été faites en commun par Hypatodore, & un Ariſtogiton dont on ne ſait rien de plus. Près de ces figures héroïques étoit le char d'Amphiaraüs, monté par Baton, cocher & parent de ce prince.

(63) PAMPHILE. Tout ce que nous ſavons de ce ſtatuaire, élève de Praxitèle, c'eſt qu'un de ſes ouvrages, repréſentant Jupiter Hoſpitalier, faiſoit partie des monumens qu'Aſinius Pollion s'étoit plu à raſſembler. On peut préſumer que ce Romain n'avoit fait apporter de la Grèce que des ouvrages diſtingués. Mais comme de tout temps on a pu tromper les riches amateurs, cette préſomption prouve peu de choſe en faveur de Pamphile.

(64) EUPHRANOR eſt placé, ſur la foi de Pline, entre les contemporains de Praxitèle. Nous avons manifeſté nos doutes ſur la juſteſſe de cette époque à l'article Peintre; car Euphranor étoit à la fois peintre & ſculpteur. « Il y a de cet artiſte, dit Pline, (traduction de M. Falconet) un Pâris eſtimé, en » ce qu'on y reconnoît tout enſemble & le » juge des déeſſes, & l'amant d'Hélène, & le » meurtrier d'Achille. Il y a de lui à Rome » une Minerve, qu'on appelle Catulienne, » parce qu'elle a été dédiée au bas du Capitole par Q. Lutatius Catulus, & une figure » du Bon-Succès, qui tient de la main droite » une coupe, & de l'autre un épi & un pavot: une Latone qui porte Apollon & Diane » qu'elle vient d'enfanter; cette figure eſt » dans le petit temple de la Concorde. Il a » fait auſſi des quadriges & des chars à deux » chevaux; un Pluton d'une rare beauté; la » Vertu & la Grace, toutes deux coloſſales, » & une femme en admiration & qui adore; » un Alexandre & un Philippe ſur des quadriges ». On connoiſſoit auſſi de lui une ſtatue de Vulcain.

En admettant, ſuivant la leçon d'un manuſcrit de Pline, que ce fut avec Ptolemée & non avec Attale, que Nicias qui avoit appris ſon art d'un élève d'Euphranor, fut en marché pour un tableau, on pourroit admettre, s'il ne reſtoit pas d'autres difficultés, que celui-ci fleurit à-peu-près dans le même temps que Praxitèle.

M. Falconet révoque judicieuſement en doute la triple expreſſion que Pline attribue au Pâris d'Euphranor. » S'il avoit trouvé, dit-il, » le ſecret merveilleux, & perdu depuis, de » donner à la fois à une ſtatue trois expreſſions » différentes, manifeſtées en même temps, & » dont chacune fût également claire pour le » ſpectateur, il paroît que Pline a eu tort de » ne pas appuyer davantage ſur une circonſtance ſi extraordinaire, pour faire ſentir » dans toute ſon étendue, l'inconcevable » talent de l'artiſte qu'il vouloit célébrer .... » Vous plaît-il de croire que ces trois expreſſions étoient rendues ſur le viſage de Pâris? Je le veux bien; pourvu cependant que » vous puiſſiez allier dans les traits d'un viſage » de bronze, l'air judicieux, impoſant, » majeſtueux, à l'air charmant, paſſionné, galant, & à l'air cruel, fourbe & lâche ».

(65) LEOCHARÈS fut contemporain de Praxitèle, puiſqu'il travailla au tombeau de Mauſole. Vitruve le compte au nombre des artiſtes diſtingués, quand il dit en parlant d'un Mars coloſſal qui étoit dans la citadelle d'Halycarnaſſe, *nobili manu Leocharis factam*. Ce même artiſte avoit fait, au portique d'Athènes, Jupiter, le Peuple, Apollon. Près de la ſortie de l'Aſtis, on voyoit de lui, dans un temple élevé par Philippe, ce prince & Alexandre, Amyntas, Olympiade, & Eurydice, ſtatues d'or & d'ivoire. Il avoit fait un Ganymède; & s'il avoit bien réuſſi dans cette figure qui exigeoit de la grace, de la molleſſe & de la beauté, il méritoit un rang diſtingué entre les artiſtes aimables.

(66) THIMOTHÉE travailla auſſi au mauſolée. On voyoit de lui à Rome, dans le tem-

Digitized by Google

ple d'Apollon, ſur le mont Palatin, une ſtatue de Diane. Il faiſoit des athlètes, des hommes armés, des chaſſeurs, des hommes qui offroient des ſacrifices. On regardoit comme un Eſculape une ſtatue qu'il fit pour Trézène ; mais les habitans ſoutenoient que c'étoit un Hippolyte.

(67) Polyclès. Il y eut au moins deux ſculpteurs de ce nom. L'un fut contemporain de ceux dont nous venons de parler. Il avoit fait pluſieurs des ſtatues qu'on voyoit à Rome au portique d'Octavie. Il travailloit en marbre & en bronze. L'autre appartient à des temps poſtérieurs, & mérita d'être compté entre les bons artiſtes de ces temps : il fit une ſtatue remarquable d'Hermaphrodite. L'un de ces Polyclès eut des fils qui exercèrent le même talent que leur père, & travaillèrent enſemble. Cette union des talens étoit plus fréquente chez les anciens que chez les modernes : elle ſuppoſe plus de modeſtie ; car des hommes orgueilleux ne veulent pas que leur travail ſoit confondu avec celui de leurs égaux, ou plutôt ils n'en connoiſſent pas, & croiroient que leur talent ſeroit dégradé par l'aſſociation de mains étrangères.

(68) Bryaxis, ainſi que Léocharès, fut employé au mauſolée. D'ailleurs, on connoiſſoit de lui à Rhodes cinq ſtatues coloſſales de Dieux. Il fit auſſi une Paſiphaé, un Eſculape avec ſa fille Hygié, & un Bacchus à Guide. On admiroit de lui une ſtatue d'Apollon, à Daphné, faubourg d'Antioche ; elle fut détruite par un coup de tonnerre du temps de l'Empereur Julien. Il ſuffit à l'éloge de Bryaxis de rapporter qu'on doutoit ſi le Jupiter & l'Apollon qu'on voyoit à Patares en Lycie étoient de cet artiſte ou de Phidias.

(69) Scopas de Paros a été rejetté à un âge trop reculé ſur la foi d'un paſſage de Pline qui le place ſous la 87e olympiade, dont la première année répond à l'an 432 avant notre ere. Deux faits rapportés auſſi par Pline méritent plus de confiance : le premier eſt que Scopas travailla au tombeau de Mauſole qui, comme nous l'avons dit, mourut 353 ans avant notre ere ; le ſecond qu'il ſculpta une, ou ſuivant la correction de Saumaiſe, trente ſix colonnes du temple d'Ephèſe, qui avoit été détruit par un incendie. Or on ſait que cet incendie arriva dans la 106e olympiade, à-peu-près dans le temps de la mort de Mauſole. Scopas étoit donc contemporain de Praxitèle, de Bryaxis, de Timothée, de Léocharès. Auſſi Pline lui-même qui, dans ſon livre 34, avoit placé Scopas dans la 87e olympiade, & par conſéquent l'avoit ſuppoſé bien antérieur à Praxitèle, ne le place, dans le livre 36, qu'après le fils de ce ſtatuaire (*).

» La réputation de Scopas entre, dit-il, en » concurrence avec celle de ces artiſtes. Il a » fait une Vénus, le Deſir, & un Phaéton, » ſtatues auxquelles on rend à Samothrace le » culte le plus religieux. Il a fait auſſi Apol- » lon Palatin, Veſta aſſiſe qui eſt eſtimée ; » elle eſt dans les jardins de Servilius, avec » deux de ſes compagnes aſſiſes auprès d'elle. » Il y en a de pareilles dans les monumens » d'Aſinius Pollion, où eſt auſſi la canéphore » du même auteur. Mais les plus renommées » de ſes ſtatues ſont dans le temple de Domi- » tius, au cirque Flaminien, Neptune, Thé- » tis, Achille, & les Néréides aſſiſes ſur des » dauphins, ſur des baleines & ſur des che- » vaux marins ; des Tritons, le troupeau de » Phorcus, des monſtres marins & beaucoup » d'autres figures marines, toutes de ſa main : » bel ouvrage, y eût-il employé toute ſa vie. » Mais outre ceux dont nous avons parlé, & » ceux que nous ignorons, on voit encore de » lui un Mars aſſis, de proportion coloſſale, » dans le temple de Brutus Callinique au même » cirque. De plus, on voit au même endroit » une Vénus nue, ſupérieure même à la fa- » meuſe Vénus de Praxitèle, & qui pourroit » illuſtrer quelqu'autre lieu que ce fût où elle » ſeroit placée. A la vérité, elle eſt comme » perdue à Rome dans le nombre immenſe » d'ouvrages que renferme cette ville, où la » multitude des devoirs & des affaires ne per- » met à perſonne d'examiner ces ſortes d'ob- » jets. Il faut du loiſir, & le ſilence d'un lieu » tranquille, pour ſe livrer à l'admiration con- » venable à de tels ouvrages. Auſſi ignore- » t-on l'auteur de la Vénus que l'Empereur » Veſpaſien a conſacrée dans le temple de la » Paix qu'il a procurée à l'Empire. Cette ſta- » tue eſt digne de la réputation des anciens » ſculpteurs. On eſt également incertain ſi la » Niobé mourante avec ſes enfans, dans le » temple d'Apollon Soſien, eſt de Scopas ou » de Praxitèle ; & ſi le Janus apporté d'E- » gypte, qu'Auguſte a conſacré dans le tem- » ple de ce Dieu, & qui eſt actuellement » caché par l'or, eſt de l'un ou l'autre de ces » deux ſculpteurs. On a la même incertitude » ſur le Cupidon tenant un foudre dans les » portiques d'Octavie : ce qu'on aſſure, au » moins, c'eſt que ſa figure eſt celle qu'Al- » cibiade avoit au même âge ».

Nous n'avons fait que tranſcrire la traduction de M. Falconet. Ce ſavant artiſte, dans

(*) M. Heyne croit que le paſſage du livre 34, où Scopas eſt placé dans la 87e olympiade, eſt altéré, & que le nom de ce ſculpteur y a été intercalé par une main étrangère.

Digitized by Google

une note, a relevé la contradiction de Pline qui, après avoir dit que la Vénus de Praxitèle étoit la plus belle qui fût au monde, *in toto orbe terrarum*, affirme ici que celle de Scopas lui étoit supérieure en beauté, *Praxitelian illam antecedens*. M. Brotier, dans son édition de Pline, a voulu sauver cette contradiction. Il a cru que le mot *antecedens* marquoit ici une priorité de temps, & non une supériorité de beauté; que Pline avoit voulu dire seulement que la Vénus de Scopas, artiste qui vivoit dans la 87e olympiade, étoit plus ancienne que celle de Praxitele qui florissoit dans la 104e. Mais puisqu'il est prouvé que Scopas a travaillé avec Praxitèle au mausolée, on ne peut lui sauver une contradiction qu'en lui attribuant une faute de chronologie, faute qui lui est épargnée par l'heureuse conjecture de M. Heyne. Voyez les *œuvres diverses concernant les arts*, *par M.* FALCONET, édition de 1787, tom. 2, p. 50.

Puisqu'il est certain que Scopas étoit contemporain de Praxitèle, une conjecture de Winckelmann tombe d'elle-même. Il présume que si la Niobé qui existe encore, est celle dont Pline fait mention, elle est l'ouvrage de Scopas & non de Praxitèle; il croit que la simplicité de la draperie des filles de cette malheureuse mère favorise cette opinion, parce qu'elle indique un genre de travail plus ancien. Mais le travail de Scopas, contemporain de Praxitèle, ne devoit pas tenir à un style plus ancien que celui de ce statuaire.

Il faut sur la Niobé d'autres observations que nous nous permettrons de placer ici, quoiqu'elles soient étrangères à Scopas. Il regarde les figures qui sont aujourd'hui dans le jardin de Médicis, comme des copies antiques de statues faites dans un temps antérieur à Praxitèle, & dans lesquelles le copiste s'est imposé de suivre le style des originaux. On a vu à Rome, ajoute-t-il, une autre Niobé de la même grandeur & dans la même attitude, & l'on en conserve encore une tête en plâtre. Elle porte le caractère d'un style postérieur & qu'on pourroit rapporter au temps de Praxitèle. Les os de l'œil & les sourcils, rendus dans la Niobé de Médicis par une saillie tranchante, sont sensiblement arrondis dans la tête en plâtre; ce caractère a plus de grace, & la grace paroît avoir été trouvée par Praxitèle. Il manque au groupe plusieurs figures; & ce n'est pas sans vraisemblance que les lutteurs, quand ils furent trouvés, furent regardés comme faisant partie de ce groupe. Ils se trouvent indiqués sous le nom d'*Enfans de Niobé*, dans une estampe de 1557. Flaminius Vacca atteste qu'ils ont été déterrés dans le voisinage des autres figures du groupe. La ressemblance du style, l'économie du travail peuvent faire présumer qu'ils lui appartiennent, & la Fable nous apprend que les plus jeunes fils de Niobé furent tués lorsqu'ils s'exerçoient à la lutte.

Il ne faut pas confondre avec la Niobé que nous connoissons celle dont parle Pausanias, & dont le travail devoit être bien plus brut. De près, on n'y voyoit aucune expression, elle ne ressembloit même pas à une figure de femme: mais en montant sur le mont Sipyle pour la considérer de son vrai point de vue, on croyoit la voir accablée de douleur & versant des larmes.

Revenons aux ouvrages de Scopas. On voyoit de lui à Gnide une Minerve & un Bacchus; mais effacés par la beauté de la fameuse Vénus, ces morceaux n'excitoient pas l'attention qu'ils méritoient. Dans le temple de Vénus, à Mégare, on le voyoit encore en concurrence avec Praxitele: celui-ci avoit fait les statues de la Persuasion & de la Consolation; celui-là celles de l'Amour, de l'Appétit & du Désir. A Corinthe, il avoit fait pour le gymnase un Hercule de marbre; & à Argos, pour le temple d'Hécate, la statue de la Déesse. A Elis, sa Vénus *Pandémos* ou populaire étoit en bronze; il l'avoit représentée assise sur un bélier, animal lascif. Il avoit décoré le temple d'Esculape, à Gortys en Arcadie, de la statue du Dieu & de celle d'Hygié, sa fille; à Chrysa, ville de la Troade, il avoit représenté Apollon Sminthien ayant un rat sous le pied. Il seroit difficile aux antiquaires de deviner le sens de ce symbole, si Strabon ne nous l'avoit pas conservé d'après Callinus, poëte élégiaque. Les Teuceriens, sortis en grand nombre de Crete, furent avertis par un oracle de ne s'arrêter que dans l'endroit où ils seroient attaqués par les enfans de la terre. Parvenus au lieu où ils élevèrent la ville de Chrysa, ils furent attaqués pendant la nuit par une multitude de rats qui rongerent les courroies de leurs armes & tous leurs ustensiles, & ils crurent que c'étoit là qu'il leur étoit prescrit de s'arrêter.

La Bacchante furieuse de Scopas, en marbre de Paros, est célébrée dans l'Anthologie, ainsi que son Mercure. Clément d'Alexandrie nous apprend qu'il avoit fait à Athènes deux Euménides; la troisième étoit l'ouvrage de Calos.

Ce statuaire si fécond, qui avoit enrichi de ses ouvrages la plupart des villes de l'ancienne Grece, de l'Ionie, de la Carie, étoit en même temps architecte. Ce fut lui qui bâtit & qui décora de sculptures à Tégée, dans l'Arcadie, le temple de Minerve Aléa, l'un des plus vastes & des plus ornés de tout le Péloponèse. Un ordre dorique y étoit surmonté d'un ordre Corinthien, & en dehors, regnoit une galerie d'ordre ionique. Sur le

Digitized by Google

fronton, étoit repréſentée en bas-relief la chaſſe du ſanglier de Calydon. On y voyoit d'un côté Atalante, Méléagre, Théſée, Télamon, Pélée, Pollux, Iolaüs qui a partagé la plupart des travaux d'Hercule ; les fils de Theſtius, les frères d'Althée, Prothoüs & Cométès : le ſanglier occupoit le milieu de la compoſition ; de l'autre côté Epochus qui ſoutenoit Ancée déjà bleſſé & qui laiſſoit tomber ſa hache ; près d'eux étoient Caſtor & Amphiaraüs, enſuite Hippothoüs fils de Cercyon, & la compoſition ſe terminoit par la figure de Pirithoüs. Un autre fronton couronnoit la partie poſtérieure du temple : Scopas y avoit repréſenté le combat de Télephe & d'Achille dans les champs du Caycе.

La ſtatue de la Déeſſe étoit un ouvrage d'Endius, entièrement d'ivoire. On ne ſait rien de cet artiſte ; mais je croirois qu'il étoit plus ancien que Scopas, & que ſa ſtatue étoit déjà révérée avant qu'on bâtît le temple ; ſans cela, pourquoi n'auroit-on pas chargé de cet ouvrage le célèbre ſtatuaire à qui l'on confioit la conſtruction & la décoration de l'édifice ? Elle fut enlevée par Auguſte à cauſe de ſa beauté, ou de ſa réputation, ou peut-être par ſa ſingularité, puiſqu'on ne connoît que ce grand ouvrage qui fût entièrement d'ivoire. Elle fut placée dans le forum, & les Tégéates la remplacèrent par une autre ſtatue qui fut apportée de chez les Manthuriens. D'un côté de la Déeſſe étoit Eſculape, & de l'autre Hygié, ouvrages de Scopas.

(70) Calos, contemporain de Scopas, n'eſt connu que par une des Euménides qu'on voyoit à Athènes : elle occupoit le milieu ; les deux autres étoient de Scopas.

(71) Téléphanes de Phocée, étoit ſans doute un grand ſtatuaire, puiſqu'il fut célébré par les écrits des artiſtes qui le placèrent à côté des plus grands maîtres. Ils louoient ſa Lariſſe, ſon Spintharus, athlète victorieux dans les cinq combats du Pentathle, & ſon Apollon. Ce qui nuiſit à ſa réputation, c'étoit, ſuivant les uns, que ſes ouvrages étoient reſtés comme enſevelis dans la Theſſalie où il demeuroit ; & ſuivant les autres, qu'il s'étoit conſacré à travailler pour les Rois de Perſe Xerxès & Darius : on pourroit conjecturer des expreſſions de Pline, que cet artiſte, capable de ſe faire un grand nom par ſes talens, s'étoit engagé à travailler obſcurément dans quelques fabriques établies par ces Rois : *Quoniam ſe Regum Xerxis atque Darii officinis dediderit.*

(72) Alypus de Sicyone, élève de Naucyde, fit pour Olympie, les ſtatues de pluſieurs vainqueurs. Si c'eſt une preuve de talens que d'être ſouvent employé, on peut préſumer qu'Alypus n'en manquoit pas. Mais des artiſtes médiocres durent travailler quelquefois à la décoration d'Olympie, parce que les vainqueurs ou leurs villes n'avoient pas toujours le moyen de payer les plus célèbres ſtatuaires. Les monumens dont Alypus fut chargé pour la ville de Delphes, dépoſent plus puiſſamment en ſa faveur. Pendant que Tilander faiſoit pour cette ville les ſtatues des principaux guerriers lacédémoniens qui avoient combattu avec Lyſander à Egos-Potamos, il fit celles des chefs alliés. Si l'on ſuppoſe, comme il eſt vraiſemblable, que ces monumens furent élevés peu de temps après cette victoire, que les Spartiates remportèrent ſur les Athéniens 405 ans avant notre ère, il faudra reculer l'époque où fleurit Naucyde, élève de notre ſtatuaire. Pline fixe cette époque à l'an 400 avant notre ère, & l'on voit que l'élève de cet artiſte étoit déjà célèbre quelques années auparavant.

(73) Tisander. Nous venons de dire, en parlant d'Alypus, tout ce que l'on ſait ſur cet artiſte ſon contemporain. Il faut obſerver qu'un Canachus concourut avec eux à perpétuer la gloire des chefs vainqueurs à Egos-Potamos. C'eſt probablement celui qui fut élève de Polyclète d'Argos. Voyez la fin de l'article Polyclète.

(74) Lyſippe de Sicyone étoit contemporain d'Alexandre, qui lui donna la préférence ſur tous les ſtatuaires de ſon temps. Ce prince commença ſon règne 335 ans avant notre ère. Notre artiſte devoit dès-lors être célèbre. Pline ne le fait fleurir que dans la 114e olympiade, dont la première année répond à la mort d'Alexandre ; mais il ne faut pas croire que ces époques de Pline ſoient d'une exactitude ſévère. M. Heyne conjecture avec beaucoup de vraiſemblance, que cet écrivain prenoit pour époque de l'âge floriſſant des artiſtes, l'année où il trouvoit leurs noms dans les hiſtoriens ou les annaliſtes qu'il conſultoit. Quelqu'hiſtorien, en parlant de la mort d'Alexandre, qui arriva la première année de la 114e olympiade, 324 ans avant notre ère, aura dit que, ſous ſon règne, avoient fleuri Lyſippe, Sthénis, Euphronide, &c ; & Pline aura copié cette date dans ſon ouvrage. Il auroit dû penſer qu'un artiſte employé de préférence à tous les autres par un ſouverain, floriſſoit avant la mort de ce Prince, & que même ſa célébrité avoit commencé avant que le Prince employât ſes talens.

Lyſippe avoit été d'abord un ſimple ouvrier en airain. Quand il voulut ſe livrer à la ſtatuaire, il conſulta le peintre Eupompe pour ſavoir quel ancien artiſte il devoit prendre pour

Digitized by Google

modèle ; mais Eupompe lui montrant une multitude rassemblée : « Voilà ce que vous devez » étudier, lui dit-il ; la nature, & non des » artistes ». C'est apparemment ce qui avoit fait croire à Duris que Lysippe n'avoit pas eu de maître : mais il pouvoit avoir eu des maîtres, & être déjà même un élève avancé, quand il consulta Eupompe sur le modèle qu'il devoit suivre. La marche ordinaire des artistes est de suivre d'abord servilement les leçons d'un maître, de s'élever ensuite au-dessus de son autorité, & de chercher de nouveaux maîtres dans les ouvrages des artistes célèbres ou dans ceux de la nature.

Nous allons rapporter ici ce que Pline a dit de Lysippe, & nous ne ferons que transcrire la traduction littérale de M. Falconet.

» Lysippe étoit très fecond, & c'est celui de » tous les statuaires qui a fait le plus d'ou» vrages. De ce nombre étoit un homme au » bain qui se frotte, & que M. Agrippa avoit » consacré devant les bains : cette statue fut si » agréable à l'Empereur Tibère, que ce prince, » qui fut se commander à lui-même dans les » commencemens de son règne, ne put résister » à la tentation de l'enlever, & de la faire » mettre dans sa chambre à coucher, après y » avoir substitué une autre figure : mais l'ob» stination du peuple étoit si forte, qu'il de» manda à grands cris dans l'amphithéâtre » que ce baigneur fût replacé ; l'Empereur, » quelqu'attaché qu'il y fût, le fit remettre » à sa place. Lysippe est encore célèbre par la » statue d'une joueuse de flûte dans l'ivresse, » par des chiens & une chasse, & sur-tout par » un quadrige sur lequel est le soleil tel que » les Rhodiens le représentent. Il fit aussi » beaucoup de statues d'Alexandre le Grand, » à commencer dès l'enfance de ce prince. » Néron, charmé de la beauté d'une de ces » statues, la fit dorer : mais le prix que la » dorure y avoit ajouté ayant fait perdre les » finesses de l'art, on enleva l'or ; & dans cet » état, on la trouve plus précieuse, quoique » l'on voie encore les hachures & les cicatrices » qu'on avoit faites pour fixer l'or sur le » bronze. Il a fait aussi un Ephestion, l'ami » d'Alexandre, que quelques-uns attribuent à » Polyclète, quoi qu'il ait vécu près de cent » ans auparavant ; une chasse d'Alexandre qui » est consacrée à Delphes ; à Athènes, un sa» tyre. Il a représenté aussi le cortège d'A» lexandre, & il a rendu avec la plus grande » précision la ressemblance des amis de ce » prince. Métellus, après la conquête de la » Macédoine, fit transporter ces ouvrages à » Rome. Il a fait aussi des quadriges de plu» sieurs espèces. On dit qu'il a beaucoup en» richi la statuaire, en donnant de la légè» reté aux cheveux, en faisant les têtes plus » petites que les anciens, & les corps plus » sveltes & moins charnus ; ce qui fait pa» roître ses figures plus longues. Le latin n'a » pas de mot pour exprimer ce que les Grecs » nomment *symmetria*, qu'il observa très» exactement, en changeant, par un art nou» veau & inconnu, les tailles quarrées des » anciens. Il disoit ordinairement que ses pro» décesseurs avoient fait les hommes tels qu'ils » étoient ; & lui, tels qu'ils paroissoient être. » Aussi voit-on dans les ouvrages une élé» gance, une finesse qui lui étoient propres, » & qu'il a observées jusques dans les moin» dres parties ».

On peut conclure de ce passage, que les prédécesseurs de Lysippe, dont il faut peut-être excepter Praxitèle, avoient de la grandeur, de la fierté, du caractère, mais qu'ils manquoient encore d'élegance & de sveltesse. Phidias étoit imposant, terrible ; Praxitèle le premier fut gracieux ; Lysippe, par une exécution plus facile, traita mieux que tous ses prédécesseurs les parties qui exigent de la légèreté, telles que les cheveux. Pour faire paroître les figures plus grandes, il tint les têtes plus petites ; pour leur donner plus d'élégance, il les rendit moins charnues. Il fut que l'art ne rend pas la nature elle-même, mais l'apparence de la nature ; cette apparence peut être saisie de bien des manières différentes ; il la saisit dans le gracieux : c'est du moins ce qu'on peut entendre, lorsque Pline dit que ce statuaire fit les hommes *tels qu'ils paroissoient être*. Quintilien lui accorde d'avoir, ainsi que Praxitèle, plus approché que les autres de la vérité : ce qui vient de l'art de bien saisir les apparences de la nature, au lieu de se fatiguer à la copier servilement. Les anciens avoient donné à leurs figures une force imposante ; Lysippe leur donna une aimable légèreté. Il y avoit long-temps qu'on avoit étudié les proportions ; c'est à-dire, l'accord des différentes parties entr'elles : c'est ce que les Grecs nommoient *symmétrie*. On peut croire que Lysippe étudia ces proportions par rapport à la grace ; il respecta celles que les anciens avoient établies pour la longueur des parties ; mais il en diminua la largeur, & fit plus svelte que les anciens. On pourroit aussi appliquer la *symmétrie* au balancement réciproque des parties, & alors elle tiendroit à la composition des figures. Nous venons de chercher à interpréter, à commenter les paroles de Pline ; mais nous ne sommes pas assurés d'en avoir bien saisi le sens. Il a parlé de l'art avec obscurité, parce qu'il n'en avoit pas des connoissances assez nettes, assez étendues, & l'on ne peut pas être toujours assuré qu'il se soit bien entendu lui-même.

On pourroit s'en tenir à penser, avec

Winckelmann, que les prédécesseurs de Lysippe, en cherchant l'idéal, s'étoient trop écartés de la vérité, & que Lysippe s'en rapprocha. On pourroit ajouter auſſi qu'il s'appliqua davantage à rendre ſes figures élégantes, & qu'il eut plus de facilité, de goût & de légereté dans l'exécution.

Alexandre ne permettoit qu'à Apelles de le peindre, à Lyſippe de le ſculpter. Le privilége excluſif qu'il accordoit à ces artiſtes ſeroit un foible témoignage de leurs talens, ſi toute l'antiquité ne s'étoit pas accordée à célébrer leurs ouvrages. En effet on ſait qu'Alexandre payoit chèrement les méchans vers par leſquels un mauvais poëte, nommé Chérilus, ſe propoſoit de l'immortaliſer. Aſſurément un prince qui liſoit aſſidument Homère, & qui tenoit les ouvrages de ce poëte renfermé dans un coffre précieux, ſous le chevet de ſon lit, devoit ſe connoître mieux en vers qu'en peinture & en ſculpture : & puiſqu'il ne dédaignoit pas d'honorer un miſérable verſificateur, il pouvoit, à plus forte raiſon, eſtimer de mauvais artiſtes.

Quoique Lyſippe ait repréſenté bien des fois Alexandre, & que ſes ouvrages aient été ſans doute multipliés par des copiſtes, on ne connoît qu'une ſeule ſtatue de ce conquérant. C'eſt, dit Winckelmann, celle que poſſède le Marquis de Rondinini à Rome. Il eſt repréſenté nud, à la manière des héros Grecs. Ses cheveux ſont diſpoſés comme ceux de Jupiter, dont il prétendoit être fils ; c'eſt à dire qu'ils ſont relevés & retombent par ondes à différens étages. On peut croire, ajoute l'antiquaire, que c'eſt Lyſippe qui l'a repréſenté le premier avec ce caractère, pour lui donner quelques traits de reſſemblance avec le maître des Dieux.

Pline parle d'un Jupiter coloſſal que ce ſtatuaire fit pour les Tarentins. On aſſuroit que l'artiſte avoit ſi bien obſervé la juſteſſe de l'équilibre dans cette énorme figure, qu'un ſeul homme pouvoit de la main lui imprimer du mouvement ; cependant aucun ouragan ne pouvoit le renverſer. L'artiſte avoit prévenu cet accident, en oppoſant une colonne placée à peu de diſtance de ce monument, du côté où il étoit ſur-tout néceſſaire de rompre le vent. La grandeur de ce coloſſe, la difficulté de le déplacer empêchèrent Fabius Verrucoſus de l'enlever, quand il tranſporta du même lieu l'Hercule qu'on voyoit au Capitole.

Une épigramme de l'Anthologie nous apprend que Liſippe avoit fait un Hercule dans la douleur ; il s'affligeoit d'avoir été dépouille de ſes armes par l'Amour. C'eſt peut-être l'Hercule qui fut tranſporté de l'Acarnanie à Rome. Sénèque, Stace & Martial ont célébré un autre Hercule du même ſtatuaire : il n'avoit qu'un pied de proportion, & l'on y admiroit toute la grandeur du demi-dieu. Ces petites figures ſervoient à garnir les tables.

On ſait que les Athéniens ſe repentirent d'avoir condamné Socrate ; ils exilèrent les accuſateurs de ce philoſophe ; ils firent périr Mélitus plus coupable que les autres ; & après avoir traité le ſage comme un criminel pendant ſa vie, ils lui érigèrent une ſtatue après ſa mort. Lyſippe fut chargé de faire ce monument de leur repentir. On ne ſait pour quelle ville il fit la ſtatue d'Eſope ; mais on ne doit pas croire qu'il ait donné à ce fabuliſte la diſformité que lui prêtent les modernes.

Il repréſenta l'occaſion ſous la figure d'un adoleſcent. Sa tête, garnie de cheveux ſur le front, étoit chauve par derrière. Il tenoit de la main droite un raſoir, & de la gauche, une balance, & il avoit des ailes aux talons.

Les poëtes ont célébré un cheval de bronze de cet artiſte. On lui attribue les quatre chevaux de bronze du portail de Saint-Marc à Veniſe : mais il eſt au moins très-douteux qu'ils ſoient l'ouvrage de ce célèbre artiſte, & ils ne répondroient pas à la haute réputation qu'il a conſervée. On ſeroit obligé de dire qu'il n'avoit pas auſſi bien étudié la nature des chevaux que celle des hommes : mais cette négligence ne ſeroit pas excuſable de la part d'un artiſte qui a fait un grand nombre de ſtatues équeſtres.

C'étoit en effet des ſtatues équeſtres que celles de ces vingt & un gardes d'Alexandre qui perdirent la vie en défendant ce prince au paſſage du Granique. Alexandre voulut perpétuer leur mémoire en ordonnant à Lyſippe de leur ériger ces monumens. Il ſembloit que ces travaux euſſent dû ſuffire à occuper toute la vie d'un artiſte, & ils ne ſont qu'une petite partie des ouvrages de notre ſtatuaire. Les têtes de ces ſtatues étoient des portraits. Metellus le Macédonique, les fit tranſporter de Macédoine à Rome.

On voyoit de Lyſippe à Athènes Jupiter & les Muſes : à Corinthe, dans le marché, Jupiter & une Diane, près du temple d'Apollon Lycien, un Hercule ; dans le temple de Jupiter Némén, la ſtatue du dieu ; à Olympie, la ſtatue d'un Pancraſtiaſte, & celle de Pyrrhus d'Elide, qui étant Hellanodice, ou juge des jeux, prit lui-même part au concours, & remporta le prix de la courſe de chevaux. Ce fut à cauſe de cette victoire qu'il fut ordonné que les Hellanodices ne pourroient plus concourir. Dans le même lieu, il fit auſſi la ſtatue de Polydamas, l'homme de la plus haute taille qu'on eût vu depuis les temps Héroïques. Célébre par ſes victoires en qualité de Pancraſtiaſte, il le fut par d'autres preuves qu'il donna

Digitized by Google

de son extrême vigueur. Il tua un lion sur le mont Olympe, dans la Thrace, sans autres armes que sa force; il arrêta un taureau furieux par un des pieds de derrière, & l'animal ne put échapper qu'en laissant la corne de son pied dans les mains du vainqueur; il arrêta par derrière un char attelé de plusieurs chevaux que poussoit vigoureusement le cocher. Ces prodiges de force, & plusieurs autres, étoient représentés en bas-relief sur la base de sa statue.

Pline a écrit que Lysippe a fait seul quinze cents morceaux, tous avec tant d'art, qu'un seul eût suffi pour l'illustrer. Winckelmann a pensé qu'il y avoit de l'exagération dans ce nombre, quoiqu'on sache qu'en effet Lysippe a été très-fécond. M. Falconet croit que ce passage prouve le peu de connoissance que Pline avoit de l'art. » Un connoisseur doit savoir, dit-il, » qu'il n'est pas possible à un statuaire de faire » 1500 statues dont chacune suffise pour l'illus- » trer. Il se peut, à la rigueur, que plusieurs » figures de Lysippe aient été fondues & » répétées, & qu'avec ses autres ouvrages, » cela ait produit, de compte fait, 1500 mor- » ceaux dont il étoit l'auteur. Voilà ce qu'un » écrivain plus versé dans les connoissances de » l'art eût pensé ».

Dans plusieurs editions de Pline, le nombre des ouvrages de Lysippe est réduit à six cent dix. M. Falconet trouve que cela passe encore les bornes de la vraisemblance.

J'oserai ne pas partager ici le sentiment du savant antiquaire & de l'habile statuaire. Après la mort de Lysippe, on sut le nombre de ses ouvrages quand son héritier ouvrit son trésor, car il avoit coutume de mettre à part une pièce d'or sur le prix qu'il recevoit de chaque figure. Cette circonstance que Pline rapporte prouve que ce n'est point ici un de ces endroits qu'il a écrits négligemment. Il faut observer que Lysippe ne faisoit que des statues en bronze; c'est-à-dire qu'il ne faisoit que des modèles, & que ces modèles faits, il ne lui restoit plus qu'un travail d'inspection sur les mouleurs, les fondeurs & les ciseleurs. Un artiste qui ne fait que modeler, expédie bien plus d'ouvrages que celui qui execute en marbre les modèles qu'il a faits. C'est ce qui est échappé à M. Falconet dont tous les ouvrages sont en marbre ou en pierre, excepté son beau monument de Saint-Pétersbourg.

Je sais que les modèles des grands ouvrages de Lysippe, tels que son Jupiter Colossal, ses statues d'Alexandre, celles des vingt un cavaliers qui périrent au passage du Granique, & tant d'autres durent lui couter beaucoup de temps; je sais qu'il dût employer encore bien du temps aux réparations des cires, & à l'inspection des travaux qui se faisoient sous ses ordres. Mais pendant qu'on mouloit, qu'on préparoit des fourneaux, qu'on réparoit les défectuosités des fontes, il lui restoit du loisir, & il l'employoit à de petits ouvrages, tels que son Hercule d'un pied de proportion. Or un artiste qui avoit une grande habitude du travail, ne devoit pas mettre beaucoup de temps à faire des modèles d'un à deux pieds, qu'il regardoit comme des objets de récréation, mais que ceux qui les acquéroient regardoient comme des chefs-d'œuvre. On sait qu'un élève de l'académie fait en trois jours de pose, c'est-à-dire en six heures, un modèle d'une plus grande proportion que le petit Hercule de Lysippe; pourquoi un artiste consommé seroit-il moins expéditif? mais au lieu de six heures, donnons-lui deux ou trois jours, plus ou moins, suivant les circonstances & le travail qu'éxigeoient les différens morceaux: Nous voyons encore que Lysippe put faire en sa vie assez de petits modèles, pour qu'avec ses grands ouvrages, le nombre en montât non seulement à fix cent dix, mais même à quinze cent. On n'a qu'à s'en tenir au premier nombre, & alors la supposition n'aura rien d'extraordinaire.

On peut tout au plus reprocher à Pline d'avoir dit que chacun de ces modèles de Lysippe auroit suffi pour l'illustrer. Il est impossible qu'il n'échappe pas des ouvrages médiocres à un homme qui en fait un si grand nombre: mais, jusques dans ces ouvrages médiocres, on sent encore la main du maître habile, & cela suffit pour qu'un amateur dise, & qu'un écrivain répète, que chacun de ces morceaux auroit suffi à la gloire de l'artiste.

On lit le nom de Lysippe sur le socle d'une statue du palais Pitti à Florence. C'est vraisemblablement, dit Winckelmann, une supercherie antique: on sait que les anciens se permettoient ces sortes de mensonges. La statue du palais Pitti est en marbre, & le silence des anciens peut nous faire légitimement douter que Lysippe ait jamais travaillé le marbre. Pline ne le nomme que dans son 34e livre qu'il a consacré aux artistes qui ont travaillé en bronze.

A propos de Lysippe, statuaire privilégié d'Alexandre, nous allons parler d'un ouvrage qui n'est pas de Lysippe, ni même de son temps, mais qui représente un trait de la vie d'Alexandre; son entretien avec Diogène. Si nous faisons mention de ce morceau, c'est parce qu'il prouve que les modernes pèchent contre le costume, en représentant le philosophe cynique dans un tonneau. Ce bas-relief nous le montre dans un de ces grands vases de terre que nous appellons des jarres. Sur cette jarre est un chien qui indique la secte du philosophe.

(75) Lysistrate étoit frère de Lysippe. Il imagina le premier de mouler les visages des personnes dont il entreprenoit le portrait; il

couloit enſuite de la cire dans ces moules, la retouchoit, & parvint par ce moyen à la plus parfaite reſſemblance. On cherchoit plus avant lui à faire de belles têtes, qu'à leur donner une reſſemblance exacte. Tel eſt du moins le ſens que je crois devoir donner au paſſage de Pline qui concerne cet artiſte, parce que ce ſens eſt le ſeul raiſonnable, le ſeul, comme l'obſerve M. Falconet, qui lui épargne une contradiction ridicule. On cite de lui le portrait de Mélanippe, femme alors célèbre par ſes talens.

(76) Sthenis, d'Olynthe, contemporain de Lyſippe avoit fait une Cerès, un Jupiter, une Minerve qu'on voyoit à Rome dans le temple de la Concorde. Il avoit auſſi repréſenté des femmes en larmes, des hommes en acte d'adoration, ou faiſant des ſacrifices. On ſait auſſi qu'il avoit fait pour la ville de Sinope la ſtatue d'Autolycus, qui en paſſoit pour le fondateur. Lucullus, ayant pris cette ville, emporta ce morceau qui lui ſembla précieux. Il avoit fait auſſi la ſtatue de Pyrtalus, dont la mémoire étoit révérée des habitans de l'Arcadie & de ceux de l'Elide, parce que, choiſi par eux pour arbitre, il avoit terminé leur différent ſur les limites réciproques de leur pays.

(77) Soſtrate de Chio, contemporain de Lyſippe, n'eſt cité ici que parce qu'il étoit, ſuivant Pline, neveu de Pythagore de Rhegium. L'âge connu du neveu peut conduire à établir par approximation celui de l'oncle. D'ailleurs tout ce qu'on ſait de Soſtrate, c'eſt qu'il avoit fait avec Hecatodore une ſtatue d'airain de Minerve conſacrée dans la ville d'Aliphère.

(78) Apollodore, trop ami de l'extrême exactitude & de la plus grande correction, ſe jugeoit lui-même avec la ſévérité d'un ennemi. Ne pouvant parvenir à exprimer l'idée de perfection qu'il avoit conçue, il briſoit des ouvrages parfaits, & ſes emportemens contre ſes propres productions le firent ſurnommer l'inſenſé. Il paroît qu'il ne travailloit pas le marbre, & qu'il ne faiſoit que des modèles deſtinés à être fondus en bronze.

(79) Silanion d'Athènes avoit fait le portrait du ſtatuaire dont nous venons de parler. Il exprima ſur le bronze les emportemens ordinaires de cet artiſte, & Pline dit que ce morceau repréſentoit moins un homme que la colère elle-même. On célébroit l'Achille de Silanion; il paroît que ſon inſpecteur des jeux exerçant des athletes étoit auſſi un morceau remarquable. On en peut dire autant de ſa Sapho, puiſqu'il eſt très-probable que c'étoit cette ſtatue qui avoit été enlevée par Verrès; il avoit fait auſſi celle de Corinne. Sa Jocaſte mourante devoit être un beau morceau d'expreſſion. Les Athéniens donnoient à Silanion le même rang entre les ſtatuaires qu'à Parrhaſius entre les peintres; c'eſt dire aſſez qu'ils le regardoient comme un artiſte du premier rang.

Il ne travailloit qu'en bronze & le nombre des artiſtes en ce genre étoit conſidérable. Cependant il n'eſt venu juſqu'à nous qu'un très-petit nombre de leurs ouvrages, quoiqu'ils fuſſent bien plus capables que ceux en marbre de braver les outrages du temps: mais le bronze excite la cupidité; on a détruit des chefs-d'œuvre pour en faire de vile monnoie; & l'on ne peut en détruiſant le marbre, en tirer que de la chaux.

(80) Euthycrate, fils de Lyſippe, imita plutôt l'aſſiduité que l'élégance de ſon père. Il aima mieux en impoſer par un ſtyle auſtère que ſe faire des partiſans par un ſtyle agréable. On diſtingnoit entre ſes ouvrages un Hercule, à Delphes, le chaſſeur Theſpis, les Muſes révérées à Theſpies, la ſtatue de Trophonius, pluſieurs figures de Médée ſur des quadriges, un cheval muſelé, des chiens de chaſſe; la ſtatue de Mnéſarchis, femme éphéſienne, celle de la courtiſane Anyta qu'il fit en ſociété avec Cephiſodore, enfin celle d'une fille nommée Panteuchis enceinte des ſuites d'un viol. Apparamment que l'outrage qu'elle avoit reçu lui avoit donné de la célébrité.

(81) Euthycride de Sicyone étoit élève de Lyſippe. Il avoit fait la ſtatue de l'Eurotas, & Pline dit que cette figure étoit plus coulante que les eaux mêmes du fleuve. On louoit auſſi un Bacchus de cet artiſte qui faiſoit partie des monumens raſſemblés par Aſinius Pollion. On n'eſtimoit pas moins ſa figure de la Fortune. Une épigramme de l'Anthologie nous apprend qu'il avoit fait un dieu des jardins. Les éloges des poëtes ne ſont pas toujours un témoignage aſſuré du mérite d'un ouvrage; mais ils en conſtituent ordinairement la célebrité. Entre les ouvrages d'Eutychide, ont remarquoit une ſtatue de Démoſthène.

(82) Dahippe ou Lahippe; on auroit perdu le ſouvenir de tous ſes ouvrages, ſi Pline ne nous apprenoit pas qu'il avoit fait un homme qui ſe frottoit à la ſortie du bain, ou, ſuivant la correction de Brotier, ſavant éditeur de Pline, un homme tombant en défaillance. Il étoit élève de Lyſippe.

(83) Bedas de Byzance étoit auſſi élève de Lyſippe; Pline dit qu'il avoit fait un homme en adoration. Cet artiſte, ainſi que Dahippe, ne manquoit pas de talent; mais dit Vitruve,

Digitized by Google

Il ne s'eſt pas fait de réputation, parce que la fortune lui a manqué.

(84) Cephissodote; il y eut un artiſte de ce nom contemporain de Lyſippe, & qui travailla conjointement avec Euthycrate, fils de ce célèbre ſtatuaire. Voyez *Cephiſſodote* ſous le chiffre 61.

(85) Pyromaque. Il y a eu deux ſtatuaires de ce nom. L'un contemporain des élèves de Lyſippe, qui fit un quadrige monté par Alcibiade; l'autre poſtérieur qui travailla à repréſenter les combats d'Attale & d'Eumène contre les Gaulois.

(86) Charès de Linde, élève de Lyſippe, fut célèbre pour avoir fait le coloſſe de Rhodes, repréſentant le ſoleil. » Cet figure, dit Pline, » (traduction de M. Falconet) avoit ſoixante » dix coudées de hauteur : elle fut renverſée » trente ſix ans après par un tremblement de » terre; mais toute abbattue qu'elle eſt, on » ne ſauroit s'empêcher de l'admirer. Il y a peu » d'hommes qui puiſſent embraſſer ſon pouce; » ſes doigts ſont plus grands que la plupart » des ſtatues; le vuide de ſes membres rompus » reſſemble à l'ouverture de vaſtes cavernes. » On voit au dedans des pierres d'une groſſeur » extrême, dont le poids l'affermiſſoit ſur ſa » baſe. On dit qu'elle fut achevée en douze » ans, & qu'elle coûta trois cent talens, » (1,620,000 liv. de notre monnoie) que pro- duiſirent les machines de guerre laiſſées par » le Roi Démétrius ennuyé de la longueur du » ſiège ». Un oracle empêcha les Rhodiens de rétablir cette ſtatue. Les fragmens de ce coloſſe reſtèrent négligés juſqu'au règne de Conſtant, petit fils d'Héraclius. Alors un Juif les acheta & ils produiſirent la charge de neuf cent chameaux.

Les Rhodiens aimoient les coloſſes, ils en avoient cent dans leur ville; mais tous étoient plus petits que le fameux coloſſe du ſoleil.

(87) Tisicrate de Sicyone fut élève d'Euthycrate, lui-même élève & fils de Lyſippe, mais il tenoit bien plus de la manière du père que de celle du fils, & l'on pouvoit à peine diſcerner pluſieurs de ſes ouvrages de ceux de ce grand maître : tels étoient ſon vieillard Thébain, ſon Roi Démétrius; ſa ſtatue de Peuceſte qui avoit ſauvé la vie à Alexandre.

(88) Piston, élève de Tiſicrate, n'eſt connu que pour avoir fait un Mars & un Mercure, ouvrages ſans doute eſtimés, puiſqu'ils furent apportés à Rome & placés dans le temple de la Concorde.

(89) Cantharus de Sicyone, élève d'Euthychides, étoit de ces artiſtes qui poſſèdent à un dégré eſtimable les différentes parties de leur art, ſans en porter aucune à ce dégré qui donne de la célébrité : ils tiennent pendant leur vie, un rang honorable entre les artiſtes; ils ſont même quelquefois oppoſés par leurs contemporains à des hommes qui leur ſont bien ſupérieurs; mais la poſtérité oublie bientôt leurs noms, ou ne ſe les rappelle qu'avec indifférence. On pourroit dire qu'ils ſont plutôt deſtinés à ſoutenir la continuité des écoles, & à en remplir les lacunes, qu'à faire la gloire de l'art. On voyoit de Cantharus, à Olympie, la ſtatue d'un certain Alexinicus d'Élide, qui, dans les combats des enfans, avoit remporté le prix de la paleſtre.

(90) Agesander, l'un des auteurs du fameux grouppe du Laocoon, & même, vraiſemblablement, le principal auteur de ce chef-d'œuvre, puiſqu'il eſt nommé avant Polydore & Athénodore qui ont concouru avec lui à produire ce bel ouvrage. On ſait que ces artiſtes étoient de Rhodes; mais ce n'eſt que par conjecture que quelques ſavans les rangent entre les artiſtes qui ont vécu dans le beau ſiècle d'Alexandre. Ces ſavans ne peuvent ſe perſuader que d'autres ſiècles, moins célèbres dans l'hiſtoire de l'art, aient vu naître des artiſtes capables d'une telle production.

Cependant Mengs loin de ſoutenir que ce grouppe appartienne au ſiècle brillant d'Alexandre, n'oſe même aſſurer que ce ſoit celui dont Pline a parlé. Le grouppe que Pline avoit ſous les yeux étoit, ou lui paroiſſoit être, d'un ſeul bloc; celui que nous poſſédons eſt de pluſieurs morceaux. Et d'ailleurs, ajoute-t-il, quand ce ſeroit le même dont Pline a fait l'éloge, fait-on s'il n'a pas été fait ſous le règne de Titus, & ſi ce n'eſt pas pour cette raiſon qu'il en parle avec tant d'admiration, & en même temps avec ſi peu de connoiſſance, puiſqu'après avoir dit que c'eſt un ouvrage auquel on ne peut rien préférer en peinture & en ſculpture, il ſe contente de célébrer les nœuds que forment les ſerpens?

Il eſt cependant bien difficile de douter que le grouppe du Laocoon, dont Pline a parlé, & qui étoit dans le palais de Titus, ne fût le même qu'on voit aujourd'hui à Rome, & qui a été trouvé dans un ſallon qui faiſoit partie des thermes de Titus. Cette découverte s'eſt faite ſous le pontificat de Jules II.

Le bras droit n'eſt qu'en terre cuite, dit Winckelmann, & c'eſt le Bernin qui l'a reſtauré. Michel-Ange avoit été chargé de cette reſtauration, & avoit déja dégroſſi ce bras en marbre. Le mouvement qu'il lui avoit donné étoit tourmenté & ne pouvoit être celui de l'original.

Digitized by Google

On voit aujourd'hui ce bras aux pieds de la figure. Il eſt entortillé de deux ſerpens, & devoit ſe recourber par-deſſus la tête.

(91) GLYCON, ſi le mérite du Laocoon ſuffiſoit pour en faire placer les auteurs dans le beau ſiècle d'Alexandre, il faudroit auſſi ranger entre les artiſtes du même ſiècle, Glycon que l'on ſuppoſe l'auteur du célèbre Hercule Farneſe. Il faudroit auſſi regarder comme des ouvrages de cet âge l'Apollon du Belvedère, & la Vénus de Médicis. Toutes ces conjectures portent ſur de trop foibles appuis pour que l'on doive s'y arrêter.

(92) XENOPHILE : nous plaçons ici cet artiſte ſans avoir aucune indication fixe ſur ſon âge. Il avoit fait à Argos la plus belle ſtatue d'Eſculape que l'on connût du temps de Pauſanias. Le Dieu étoit aſſis ; près de lui étoit Hygié debout.

(93) STRATON, n'eſt connu que pour avoir travaillé avec Xénophile à l'Eſculape dont nous venons de parler. Ce fut ſans doute pour rendre hommage au mérite de ces deux artiſtes, que l'on plaça leurs ſtatues près de celle du dieu.

(94) APOLLONIUS & TAURISCUS, frères, firent enſemble le groupe d'Amphion & Zethus : ils taillèrent dans un ſeul bloc de marbre, les figures de ces deux héros, celle de Dircé & le taureau. Cet ouvrage remarquable fut apporté de Rhodes à Rome, & placé entre les monumens d'Aſinius Pollion. Winckelmann croit que les auteurs de ce groupe ſont de la fin du quatrième ſiècle avant notre ère. C'eſt une de ces opinions qu'on ne ſauroit appuyer ni combattre que par des conjectures fort vagues. Il eſt vraiſemblable que nous poſſédons encore ce fameux groupe, mais dans un triſte état de dégradation ; c'eſt ce qu'on appelle le taureau Farneſe. Il repréſente Amphion & Zéthus au moment où ils vont attacher par les cheveux, aux cornes d'un taureau indompté, Dircé leur marâtre qui avoit fait périr leur mère Antiope. Des antiquaires ont cru que ce monument étoit un ouvrage Romain ; ils le trouvoient trop peu digne d'un artiſte grec : mais, obſerve Winckelmann, ils ont confondu le travail antique avec les reſtaurations modernes qui ſont en grand nombre. Elles ont été faites par un certain Battiſta Bianchi, Milanais, qui, ſans aucune connoiſſance de l'antique, a ſuivi le ſtyle de ſon temps. A la figure de Dircé attachée au taureau, il a reſtauré la tête & le ſein juſqu'au nombril, ainſi que les deux bras. Il a auſſi réparé la tête & les bras d'Antiope. Aux ſtatues d'Amphion & de Zéthus, il n'y a d'antique que le torſe & une ſeule jambe ; les jambes du taureau & le torſe ſont modernes. La partie antique de la figure d'Antiope, & la figure aſſiſe d'un jeune homme ſi ni de ſtuyeur à la vue du châtiment de Dircé, juſtifient les éloges que Pline a donnés aux auteurs de ce groupe. La tête du jeune homme eſt dans le même ſtyle que les enfans du Laocoon. On remarque une grande fineſſe dans le mouvement d'oiſil qui a produit les acceſſoires, ſur tout la corbeille qui eſt du travail le plus fini :

C'eſt vers le même temps que les Athéniens, en une ſeule année, érigèrent trois cent ſoixante ſtatues de bronze à Démétrius de Phalère. Nous connoiſſons le nombre de ces ſtatues, nous n'en connoiſſons pas le mérite. Ce fait hiſtorique prouve ſeulement que les Athéniens avoient un grand nombre d'artiſtes & que ces artiſtes étoient fort expéditifs. Peu de temps après la même république décerna des ſtatues d'or à Démétrius Poliorcète ; autre fait qui prouve qu'elle étoit encore en état de faire de très-grandes dépenſes, mais non qu'elle renfermât encore d'habiles artiſtes dans ſon ſein.

(95) DAMOPHON de Meſſène. Les ouvrages de ſculpture faits en or & en ivoire avoient un grand inconvénient. La chaleur, l'humidité, la ſechereſſe faiſoient travailler l'ivoire qui ſe décolloit. On prenoit des précautions pour éviter cet accident. A Olympie, où l'on craignoit plus l'humidité que la ſechereſſe, on employoit l'huile pour conſerver la fameuſe ſtatue de Jupiter. A Athènes, la ſtatue de Minerve, placée ſur la ſommité rocailleuſe de la citadelle, ne craignoit que la ſechereſſe, &, pour la prévenir, on ſe ſervoit de l'eau que l'on faiſoit tomber en forme de roſée. A Epidaure, on avoit pris une autre précaution pour conſerver la ſtatue d'Eſculape ; elle étoit placée au deſſus d'un puits qui étoit caché par la baſe. Cependant on ne pouvoit remédier entièrement au défaut de ſolidité naturelle à cette ſorte de travail. Le Jupiter Olympien, déja fort endommagé, menaçoit d'une entière deſtruction : Damophon entreprit de le reſtaurer, il réuſſit, & ce ſuccès lui mérita de grands honneurs. Il fit pour les Meſſeniens la ſtatue de Diane Laphria, celle de la Mère des Dieux en marbre de Paros, & toutes celles qui décoroient à Meſſène le temple d'Eſculape. A Egium, ville de l'Elide, dans un vieux temple, on voyoit de lui la ſtatue d'Ilitye (la Déeſſe des accouchemens ;) un voile léger la couvroit juſqu'au bout des pieds : elle étendoit une main, & tenoit de l'autre un flambeau. La tête, les pieds & les mains étoient de marbre pentélique, & le reſte de bois. Non loin de ce temple, dans une enceinte conſacrée à Eſculape, le même artiſte avoit fait la ſtatue du Dieu & celle d'Hygié. Il avoit fait auſſi à Mégalopolis un Mercure & une Vénus

en

Digitized by Google

én bois. C'étoit encore du même ſtatuaire, qu'il quelques ſtades d'Acacéſium, dans le temple de Proſerpine ſurnommée *Deſpœna*, (la Maîtreſſe) étoit la ſtatue de cette divinité & celle de Cérès, taillées dans un ſeul bloc de marbre, avec le trône ſur lequel elles étoient aſſiſes. Cérès tenoit de la main droite un flambeau, & poſoit la gauche ſur Proſerpine. Celle-ci avoit un ſceptre, & appuyoit ſa main droite ſur la corbeille myſtérieuſe qu'elle tenoit ſur ſes genoux. D'un côté du trône, & près de Cérès, étoit Diane qui, ſuivant les Egyptiens, étoit fille de Cérès & non de Latone : elle étoit couverte d'une peau de cerf, & avoit ſur les épaules un carquois. D'une main, elle tenoit une lampe, & de l'autre deux dragons : à ſes pieds étoit un chien. De l'autre côté du trône, près de Proſerpine, étoit Anytas, couvert d'une forte armure : les prêtres diſoient que cet Anytas étoit du nombre des Titans, & qu'il avoit été le nourricier de la deeſſe. Pauſanias dit que Damophon étoit le ſeul ſtatuaire Meſſénien digne de quelque attention.

Nous ne ſavons pas en quel temps il vécut. Si nous l'avons placé vers la fin du quatrième ſiècle avant notre ère, c'eſt que nous avons ſuppoſé qu'il avoit dû s'écouler un temps aſſez long avant que le Jupiter Olympien eût beſoin de réparation. Nous nous rendrions cependant volontiers à l'opinion de ceux qui croiroient devoir le rapporter à une époque un peu plus reculée.

(96) Héliodore peut être placé dans le même ſiècle par conjecture. Pline eſt le ſeul écrivain qui l'ait nommé; mais il nous apprend que cet artiſte avoit fait un groupe qui paſſoit pour le ſecond en beauté de tous ceux qu'on connoiſſoit. Il repréſentoit Pan & Olympus diſputant le prix de la flute.

(97) Paſitèle appartient au troiſième ſiècle avant notre ère. Né dans la grande Grèce, à l'extrêmité de l'Italie, il reçut le droit de citoyen Romain, lorſque ce droit fut donné aux habitans des villes de cette contrée. Il avoit fait un Jupiter d'ivoire qu'on voyoit dans le palais de Métellus. Pline ajoute que cet artiſte avoit fait beaucoup d'autres ouvrages, mais dans la foule des ſtatues que Rome renfermoit, on ne ſavoit plus quelles étoient celles qui étoient de ſa main. C'eſt donc ſur la foi de Varron que nous croirons que ſes talens étoient dignes d'éloges. Il paroît qu'il s'appliquoit à repréſenter des animaux. Pline raconte que ce ſculpteur étant un jour fortement appliqué, ſur le port, à deſſiner ou à modeler un lion qu'on venoit d'apporter d'Afrique, une panthère s'échappa de ſa loge, & mit les jours en danger. Il avoit écrit cinq livres ſur les chefs-d'œuvre qui ſe trouvoient dans le monde entier.

Il ne croit pas que ce Paſitèle ſoit le même qui eut pour élève un Colotès de Paros, auteur d'une table d'or & d'ivoire ſur laquelle les vainqueurs aux jeux olympiques dépoſoient leurs couronnes.

Depuis la fin du quatrième ſiècle avant notre ère, les arts languirent ſans honneur dans la Grèce ſubjuguée. Peut-être quelques uns des artiſtes dont nous liſons les noms dans Pline & dans Pauſanias, ſans apprendre le temps où ils ont vécu, appartiennent-ils aux ſiècles poſtérieurs : mais nous n'avons aucun moyen de les rapporter à des époques même conjecturales. La magnificence des Ptolémées attira les arts à Alexandrie ; on fait qu'ils y jettèrent quelqu'éclat, mais on manque de matériaux pour tracer l'hiſtoire des artiſtes Alexandrins & de leurs ouvrages. (L.)

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES SCULPTEURS GRECS,

Les chiffres rappellent à des chiffres correſpondans placés en tête des mêmes noms dans l'article précédent.

Agélades (27).
Agéſander (90).
Agoracrite (45).
Alcamène (44).
Alypus (72).
Anaxagoras (55).
Angélion (11).
Apelles (41).
Apollodore (78).
Apollonius, (94.)
Ariſtonus, (54.)
Athenis, (16.)
Athenodore, (56.)
Bathyclès, (18.)
Bédias, (83.)
Bryaxis, (68.)

Bupale, (15).
Calamis, (24.)
Callimaque, (19.)
Callitèle, (32.)
Callon d'Egine, (21.)
Callon d'Elis, (49.)
Calos, (70.)
Canachus, (22.)
Cantharus, (89.)
Céphiſſodore *l'ancien*, (61.)
Céphiſſodore *le jeune*, (84.)
Charès, (86.)
Colotès, (46.)
Créſilas ou Créſilaüs, (57.)
Dahippe, (82.)
Damcas, (25.)
Damophon, (95.)
Dédale d'Athènes, (1).
Dédale de Sicyone, (9.)
Diburade, (6.)
Dinomène, (59.)
Dionyſius, (24.)
Dipœnus, (10.)
Dontas, (14.)
Doryclidas, (13.)
Eladas, (38.)
Epeus, (3.)
Euchir, (7.)
Euphranor, (64.)
Euthychide, (81.)
Euthycrate, (80.)
Glaucus, (35.)
Glycon, (91.)
Hégias, (31.)
Héliodore, (96.)
Hypatodore, (62.)
Iphicrate, (26.)
Laphaès, (20.)
Léarque, (12.)
Léocharès, (65.)
Lyſippe, (74.)
Lyſiſtrate, (75.)
Malas, (8.)
Médon, (13.)
Ménechme, (23.)
Ménestrate, (51.)
Myron, (28.)
Myrmécide, (43.)
Naucydes, (58.)
Nicodame, (36.)
Onatas, (30.)
Pamphile, (63.)
Paſitèle, (97.)
Périllus, (17.)
Phidias, (39.)
Phragmon, (48.)
Piſton, (88.)
Polyclès, (67.)
Polyclète de Sicyone, (29.)
Polyclète d'Argos, (47.)
Praxitèle, (60.)
Pyromaque, (85.)
Pythagore, (52.)
Rhœcus, (4.)
Scopas, (69.)
Scyllis, (10.)
Silanion, (79.)
Simon, (33.)
Smilis, (2.)
Socrate de Thèbes, (37.)
Socrate le Philoſophe, (50.)
Soſtrate, (77.)
Sthénis, (76.)
Stipax, (42.)
Straton, (93.)
Taurifcus, (94.)
Teſtéus, (11.)
Téléclès, (5.)
Téléphane, (71.)
Théoclès, (15.)
Théocoſmus, (40.)
Théodore, (5.)
Timarchide, (66.)
Tiſander, (73.)
Tiſicrate, (87.)
Thraſymède, (53.)
Xénophile, (92.)

Sculpture chez les Romains.

Il ne faut qu'avoir lu les premieres pages de Salluſte & de Denys d'Halycarnaſſe, pour ſavoir combien l'origine de Rome eſt incertaine, & pour ſoupçonner que cette origine remonte à des ſiècles plus reculés que ceux où la place le plus grand nombre des Hiſtoriens. Ce ſoupçon ſe change preſque en certitude, quand on apprend que dans le temps auquel on a coutume de rapporter ſa fondation, cette ville avoit déja des ſculpteurs. Ce n'eſt pas dans une bourgade naiſſante, compoſée de miſérables chaumieres, & peuplée d'un amas de brigands, qu'on voit naître des artiſtes, ou qu'on appelle des artiſtes étrangers. Une certaine opulence doit toujours précéder l'entrée des arts dans un état.

On voyoit à Rome, du temps de Pline, dans le marché aux bœufs, un Hercule qu'on nommoit triomphal & qui paſſoit pour avoir été conſacré par Evandre. Evandre avoit amené en Italie une colonie d'Arcadiens 60 ans avant la priſe de Troie, 1269 ans avant notre ere,

Digitized by Google

Si l'on admettoit cette tradition, l'art auroit été plus ancien en Italie que le voyage qu'y fit le premier Dédale : mais en la regardant même comme fabuleuse, elle fait présumer du moins que la statuaire y avoit pris naissance dans une haute antiquité.

Romulus, & tous les Rois ses successeurs, avoient eu des statues, & l'on croyoit qu'ils se les étoient érigées eux-mêmes. Cette opinion fait remonter l'exercice de l'art à Rome jusqu'avant l'an 716 avant notre ere, qui est l'époque à laquelle on place la mort de Romulus Mais si les artistes étoient dès lors capables de faire en bronze des statues-portraits, il falloit que, depuis plusieurs siècles, la sculpture fût connue dans l'Italie. Il falloit que l'art de jetter en bronze les statues y eût été inventé au moins à-peu-près vers le même temps où il fut trouvé en Grece par Rhécus.

La statue de Janus à deux faces passoit pour avoir été dédiée par Numa, qui mourut 672 ans avant notre ère.

Du temps de Tarquin l'ancien, dont le règne finit l'an 578 avant l'ère vulgaire, furent posées les statues de deux sibyl'es & celle de l'Augure Attus Navius. C'est à-peu-près à la même époque que fleurirent à Sicyone les deux frères Dipœnus & Scyllis nés en Crète.

Horatius Cocles obtint les honneurs d'une statue, pour avoir arrêté seul les ennemis sur le pont sublicien, l'an 507 avant notre ère. La même année, une statue équestre fut érigée à Clélie qui s'étoit sauvée avec les autres otages donnés à Porsenna. A cette époque, Bupale & Athénis son frere, Périllus, Bathycles, & peut-être Callimaque s'étoient déja fait un nom dans la Grèce.

Spurius Cassius qui fut tué par son père 487 ans avant notre ère, sur le soupçon qu'il aspiroit à la royauté, s'étoit fait ériger lui-même une statue de bronze. Du produit de la confiscation de ses biens, fut consacrée une statue, aussi de bronze, à Cérès. Les Romains, ainsi que les Grecs, accéléroient sur le bronze la belle teinte que lui donne la vétusté, en le frottant d'un enduit de bitume; usage bien préférable au luxe barbare de la dorure, qui cache toujours plus ou moins les finesses de l'art.

Hermodore d'Ephese, qui interprétoit les loix que publioient les Décemvirs, fut récompensé par les honneurs d'une statue l'an 451 ou 450 avant notre ère. On conserva par des statues la mémoire des Ambassadeurs Tullus Cloëlius, Lucius, Rossius, Spurius Nautius, Caius Fulcinius qui furent tués par les Fidénates, dans leur légation, vers 438 ans avant l'ère vulgaire. La sculpture, exercée par Phidias, jettoit alors dans la Grèce le plus grand éclat.

Des statues furent élevées à Pythagore & à Alcibiade dans la place des comices de Rome, pendant la guerre contre les Samnites qui commença l'an avant notre ère 343 & dura 60 ans. Une statue fut élevée à Hercule l'an 305, en reconnoissance de deux victoires remportées sur les Samnites. C'étoit alors que, dans la Grèce, Lysippe joignoit la grace de la composition & les charmes d'une belle exécution, au caractère de grandeur & de fierté que l'art avoit reçu de Phidias.

P. Junius & Titus Coruncanus furent tués par ordre de Teuta ou plutôt Teuca, Reine des Illyriens, l'an 230 avant notre ère : ils eurent après leur mort les honneurs d'une statue.

Quand les Romains, l'an 146 avant notre ère, eurent pris la riche Corinthe, & rempli leur capitale des statues qu'ils avoient enlevées de cette ville; quand, l'année suivante, ils eurent soumis la Grèce, & l'eurent chargée en province romaine sous le nom d'Achaie, ils purent faire exercer les arts par des Grecs, &, dès cette époque nous avons lieu de douter si les statues qu'ils firent élever n'étoient pas des ouvrages des vaincus. Nous devons donc terminer ici l'histoire de la statuaire chez les Romains. Si Cornélie, mère des Graccques, dont le plus jeune fut tué l'an 121 avant notre ère, eut les honneurs d'une statue, si l'on éleva à Marius, qui fut Consul pour la septième fois 86 ans avant l'ère vulgaire, autant de statues qu'il y avoit de rues dans Rome, nous avons lieu de soupçonner que tous ces ouvrages de l'art, faits par des Grecs, étoient étrangers à l'industrie Italique.

Pline marque son étonnement de ce que l'origine des statues de bronze remontoit en Italie à la plus haute antiquité, & de ce que l'on se contenta long-temps de consacrer aux dieux des statues de bois ou d'argile, tandis qu'on employoit à la gloire des hommes une industrie plus somptueuse. Mais je vois aussi que, chez les Grecs, on consacra long-temps aux dieux des statues de bois; je vois qu'en certains endroits, en certains temples, cet usage continua lors même que les statues de bronze ou de marbre furent devenues communes, & je suis porté à croire que cet usage avoit quelque chose de religieux. Comme on consacroit aux prières certaines paroles anciennes ou étrangères, dont on ne comprenoit pas le sens, on conserva aussi très-long-temps, par respect pour les pratiques anciennes, la manière de représenter les dieux qu'avoit d'abord imposée la nécessité. (L.)

SCULPTURE. La *sculpture* (1) après l'histoire,

(1) Cet article avoit été composé pour l'ancienne Encyclopédie. L'auteur en fit la lecture à l'Académie royale de Peinture & Sculpture, le 7 Juin de l'année

Digitized by Google

eſt, le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foibleſſes. Si nous avons dans la ſtatue de Vénus l'objet d'un culte imbécille, & diſſolu, nous avons, dans celle de Marc-Aurèle, un monument célèbre des hommages rendus à un bienfaiteur de l'humanité.

Cet art en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous tranſmet l'hiſtoire; tandis que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous reſtent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs ſtatues, raniment en nous ce ſentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préſervés de l'oubli. Céſar voit la ſtatue d'Alexandre; il tombe dans une profonde rêverie, laiſſe échapper des larmes & s'écrie: *Quel fut ton bonheur! à l'âge que j'ai, tu avois déjà ſoumis une partie de la terre; & moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire.* Quelle gloire que la ſienne! Il déchira ſa patrie.

Le but le plus digne de la *ſculpture*, en l'enviſageant du côté moral, eſt donc de perpétuer la mémoire des hommes illuſtres, & de donner des modèles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénérons. Qui ſait ſi nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La *ſculpture* a un autre objet, moins utile en apparence; c'eſt lorſqu'elle traite des ſujets de ſimple décoration ou d'agrément: mais alors elle n'en eſt pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelquefois elle n'excite que des ſenſations indifférentes. Un ſculpteur, ainſi qu'un écrivain, eſt donc louable ou repréhenſible, ſelon que les ſujets qu'il traite ſont honnêtes ou licencieux.

En ſe propoſant l'imitation des ſurfaces du corps humain, la *ſculpture* ne doit pas s'en tenir à une reſſemblance froide, & telle qu'auroit pu être l'homme avant le ſouffle vivifiant qui l'anima. Cette ſorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par ſon exactitude qu'une louange auſſi froide que la reſſemblance, & l'ame du ſpectateur n'en ſeroit point émue. C'eſt la nature vivante, animée, paſſionnée, que le ſculpteur doit exprimer ſur le marbre, le bronze, la pierre.

Tout ce qui eſt pour le ſculpteur un objet d'imitation, doit être pour lui un ſujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le genie, conduite par le goût & la raiſon, exécutée avec préciſion, encouragée par l'attention bienfaiſante des ſouverains, & par les conſeils & les éloges des grands artiſtes, produira des chefs-d'œuvre ſemblables à ces monumens précieux qui ont triomphé de la barbarie des ſiècles. Ainſi, les ſculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges d'ailleurs ſi légitimement dû à ces ouvrages ſublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour règle de leurs productions, acquerront cette ſupériorité que nous admirons dans les ſtatues grecques. S'il étoit permis d'en citer pour preuve les ouvrages de nos ſculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, dans les jardins de Choiſi (1), & dans ceux de Sans-Souci (2).

Non ſeulement les belles ſtatues de l'antiquité ſeront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles ſoient. La lecture d'Homère, ce peintre ſublime, élévera l'ame de l'artiſte, lui imprimera ſi fortement l'image de la grandeur & de la majeſté, que la plûpart des objets qui l'environnent lui paroîtront conſidérablement diminués.

Ce que le génie du ſculpteur peut créer de plus grand, de plus ſublime, de plus ſingulier, ne doit être que l'expreſſion des rapports poſſibles de la nature, de ſes effets, de ſes jeux, de ſes hazards: c'eſt-à-dire, que le beau, celui même qu'on appelle idéal, en *ſculpture*, comme en peinture, doit être un réſumé du beau réel de la nature. Il exiſte un beau eſſentiel, mais épars dans les différentes parties de l'univers. Sentir, aſſembler, rapprocher, choiſir, ſuppoſer même diverſes parties de ce beau, ſoit dans le caractère d'une figure, comme l'Apollon, ſoit dans l'ordonnance d'une compoſition, comme ces hardieſſes de Lanfranc, du Corrège, de Rubens & des autres grands compoſiteurs, c'eſt montrer dans l'art ce beau qu'on appelle idéal, mais qui a ſon principe dans la nature.

La *ſculpture* eſt ſur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature déſavoue, & que quelques artiſtes ont employées ſans néceſſité, & ſeulement pour montrer qu'ils ſavaient ſe jouer du deſſin. Elle l'eſt également de ces draperies dont toute la richeſſe eſt dans les ornemens ſuperflus d'un bizarre arrangement de plis. Enfin, elle eſt ennemie des contraſtes trop recherchés dans la compoſition, ainſi que dans

---

1760. M. de Jaucourt ſe contenta d'en inſérer un extrait dans l'ancienne Encyclopédie. Nous nous ſommes fait un devoir, en l'inſérant tout entier dans l'Encyclopédie méthodique, de le rendre à ſa première deſtination.

Etienne-Maurice Falconet, né à Paris dans le mois de Novembre 1716, vient de mourir dans la même ville, pendant qu'on imprimoit cet article, dont il eſt l'auteur, le 24 Janvier 1791. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Une ſtatue de l'Amour, par Bouchardon.

(2) Un Mercure & une Vénus, par M. Pigalle.

Digitized by Google

la distribution affectée des ombres & des lumières. En vain prétendroit-on que c'eſt la *machine* : au fond ce n'eſt que du déſordre, & une fuite certaine de l'embarras du ſculpteur & du peu d'action de ſon ſujet ſur ſon ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir ſont à découvert, moins nous ſommes émus. D'où il faut conclure, que moins l'artiſte emploie de moyens à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le ſpectateur ſe livre volontiers à l'impreſſion qu'on a voulu faire ſur lui. C'eſt par la ſimplicité de ces moyens que les chefs d'œuvre de la Grèce ont été créés, connus pour ſervir éternellement de modèles aux artiſtes.

La *ſculpture* embraſſe moins d'objets que la peinture; mais ceux qu'elle ſe propoſe, & qui ſont communs aux deux arts, ſont des plus difficiles à repréſenter; ſavoir, l'expreſſion, la ſcience des contours, l'art difficile de draper & de diſtinguer les différentes eſpèces d'étoffes.

La *ſculpture* a des difficultés qui lui ſont particulières. 1°. Un ſculpteur n'eſt diſpenſé d'aucune partie de ſon étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien compoſé & bien rendu une vue de ſon ouvrage, il n'a ſatisfait qu'à une partie de ſon opération; puiſque cet ouvrage a autant de points de vue qu'il y a de points dans l'eſpace qui l'environne (1).

3°. Un ſculpteur doit avoir l'imagination auſſi forte qu'un Peintre, je ne dis pas auſſi abondante. Il lui faut de plus, une ténacité dans le génie qui le mette au-deſſus du dégoût que lui occaſionnent le méchaniſme, la fatigue & la lenteur de ſes opérations. Le génie ne s'acquiert point; il ſe développe, s'étend & ſe fortifie par l'exercice. Un ſculpteur exerce le ſien moins ſouvent qu'un Peintre: difficulté de plus, puiſque, dans un ouvrage de *ſculpture*, il doit y avoir du génie, comme dans un ouvrage de peinture.

4°. Le ſculpteur étant privé du charme ſéduiſant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ſes moyens pour attirer l'attention! Pour la fixer, quelle préciſion, quelle vérité, quel choix d'expreſſion ne doit-il pas mettre dans ſes ouvrages!

L'ouvrage du ſculpteur n'étant le plus ſouvent compoſé que d'une ſeule figure, dans laquelle il ne lui eſt pas poſſible de réunir les différentes cauſes qui produiſent l'intérêt dans un tableau; on doit exiger de lui non ſeulement l'intérêt qui réſulte du tout enſemble, mais encore celui de chacune des parties de cet enſemble. La peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéreſſe par les différens groupes, les attributs, les ornemens, les expreſſions de pluſieurs perſonnages qui concourent au ſujet; elle intéreſſe par les fonds, par le lieu de la ſcene, par l'effet général: en un mot, elle en impoſe par la totalité. Mais le ſculpteur n'a le plus ſouvent qu'un mot à dire; il faut que ce mot ſoit énergique: C'eſt par-là

(1) Cette vérité ſimple fut pouſſée loin par quelques artiſtes; elle occaſionna même un ſophiſme en peinture aſſez ridicule. Des ſculpteurs prétendoient qu'une ſtatue ſeule, qui fait voir pluſieurs attitudes en tournant autour de l'ouvrage, prouve que la *ſculpture* ſurpaſſe la peinture. Que ces ſculpteurs-là raiſonnoient puiſſamment! *Giorgione* prétendoit lui, que la peinture l'emportoit à cet égard ſur la *ſculpture*, puiſque ſans changer de place, & d'un ſeul coup-d'œil, on voit dans un tableau tous les aſpects & les différens mouvemens que peut faire un homme. Le *Giorgione* n'avoit juſques là que deux petits tons; celui de ne pas voir qu'il s'agiſſoit d'une ſeule figure, & celui d'oublier les bas-reliefs. Mais il alla plus loin; il prétendit que le peintre peut montrer à la fois, & d'une ſeule vue, les différens côtés d'une même & ſeule figure. Voici comment il s'y prit pour le prouver & pour convaincre ſes adverſaires

« Il peignit un homme nud, vu par le dos; devant » lui, une eau très-limpide préſentoit, par ſa réverbe» ration, le devant de la figure: une cuiraſſe polie » montroit, d'une part, le côté gauche; de l'autre, un » miroir faiſoit voir le côté droit. Très-belle imagi» nation qui prouvoit en effet, que la peinture a plus » de moyens que la *ſculpture*, pour montrer dans une » ſeule vue, toutes celles du naturel. On applaudit, on » loua ſingulièrement cet ouvrage, à cauſe de ſon adreſſe » ingénieuſe ». (Vaſari, *Vita di Giorgione.*)

On ne nous dit pas ſi cet ouvrage, avec ſon *adreſſe ingénieuſe*, fut regardé comme une bonne preuve. Je laiſſe au lecteur à juger juſqu'où la prétention peut mener le ſens commun, même chez les hommes qui doivent particulièrement connoître l'objet des queſtions qu'ils agitent. Je voudrois auſſi pouvoir excuſer l'hiſtorien de cette idée creuſe; mais j'en ignore le moyen, puiſqu'il ne la déſapprouve pas, & que cette eau, ce miroir, cette cuiraſſe, ne l'aveuliſſent point. Il ne me reſte que deux partis à prendre; celui de jetter mes papiers au feu, ou celui de trembler pour mon propre compte, ſur la débilité de notre raiſon.

Mais pourtant je ne voudrois pas, comme M. Laugier, avancer que » la perfection du deſſin fait l'unique » mérite de la *ſculpture*; que le ſculpteur a beau étu» dier la préciſion & l'élégance de ſes contours, à peine » peut-il jamais faire illuſion ſur la dureté & la roideur » des matieres dont il eſt obligé de faire uſage ». (Voyez *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, p. 248.) Si j'avois raiſonné ainſi de la *ſculpture*, & qu'on me montrât un modele brûlant d'expreſſion, & dont la matiere, flexible ſous le pouce ou l'ébauchoir de l'artiſte, ne me donnetoit aucune idée de roideur ou de dureté; ſi on me plaçoit vis-à-vis du Laocoon ou de l'Apollon, & qu'on me demandât ſi mon ame n'eſt frappée d'aucune illuſion, ſi ces objets ſont de la *ſculpture* ou n'en ſont pas; j'aurois quelque honte d'avoir prodnit un tel jugement. C'eſt en effet celui d'une ame froide, qui copie Philoſtrate, ou deux ou trois modernes qui ne s'entendent pas mieux que lui en *ſculpture*: car en copiant, on met néceſſairement du bon & du mauvais dans un livre, &, quand on a de l'eſprit, on fait tout paſſer chez des lecteurs inattentifs, ou ignorans, ou vains, ou légers. (*Note de l'Auteur.*)

Digitized by Google

qu'il fera mouvoir les reſſorts de l'ame, à proportion qu'elle ſera ſenſible, & que lui même aura approché du but.

Ce n'eſt pas que de très-habiles ſculpteurs n'aient emprunté les ſecours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome & Paris en fourniſſent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverſes couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoreſques: mais diſtribués ſans harmonie, cet aſſemblage rend la *ſculpture* déſagréable & même choquante. Le brillant de la dorure, la rencontre bruſque des couleurs diſcordantes de différens marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours ſubjuguée par le clinquant, & l'homme de goût ſera révolté. Le plus sûr ſeroit de n'employer l'or, le bronze, & les différens marbres qu'à titre de décoration, & de ne pas ôter à la *ſculpture*, proprement dite, ſon vrai caractère, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque. Ainſi, en demeurant dans les bornes qui lui ſont preſcrites, la *ſculpture* ne perdra aucun de ſes avantages; ce qui lui arriveroit certainement, ſi elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ſes moyens d'imitation; la couleur n'en eſt point un pour la *ſculpture*.

Mais ſi ce moyen, qui appartient proprement à la peinture, eſt pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui ſont entièrement étrangères à la *ſculpture*? cette facilité de produire l'illuſion par le coloris, eſt elle-même une très-grande difficulté; la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le peintre a de plus à repréſenter que le ſculpteur, autant d'études particulières. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des payſages, des différens inſtans du jour, des effets variés de la lumière, & la loi de n'éclairer un tableau que par un ſeul ſoleil, exigent des connoiſſances & des travaux néceſſaires au peintre, dont le ſculpteur eſt entièrement diſpenſé (1). Quoiqu'il y ait des études & des travaux qui appartiennent excluſivement à chacun des deux arts, ce ſeroit ne les pas connoître que de nier leurs rapports. Ce ſeroit une erreur, ſi on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cauſe de leurs difficultés particulières.

La peinture eſt encore agréable, même lorſqu'elle eſt dépourvue de l'enthouſiaſme & du génie qui la caractériſent; mais ſans l'appui de ces deux baſes, les productions de la *ſculpture* ſont inſipides. Que le génie les inſpire également, rien n'empêchera qu'elles ne ſoient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces arts ne ſont pas ſemblables en tout, il y a toujours la reſſemblance de famille (2).

Appuyons donc là deſſus, c'eſt l'intérêt des arts. Appuyons-y encore, pour éclairer ceux qui en jugent ſans en connoître les principes, ce qui arrive ſouvent, même à des eſprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos littérateurs modernes, ſouvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports quand il a écrit: « On peut tranſporter à la danſe ce que » Simonide a dit de la peinture, & dire que » la danſe eſt une poéſie muette, & la poéſie » une danſe parlante; car aſſurément la peinture ne ſe ſert point du ſecours de la poéſie, » ni la poéſie de celui de la peinture: elles » n'empruntent abſolument rien l'une de l'autre, » tandis que l'orcheſtique & la poétique ont » une entière affinité & une intimate parfaite (3) ».

Si c'eſt là ce que Plutarque a voulu dire, on peut demander qu'elle ſorte de peinture il voyoit, ou quelles étoient ſes connoiſſances dans l'art. Aucun rableau ne lui faiſoit-il appercevoir le *pictoribus atque poetis*, & l'ut *pic-*

(1) *Les corps & les rayons de la lumière agiſſent continuellement les uns ſur les autres; les corps ſur les rayons de lumière, en les lançant, les réfléchiſſant & les réfractant; & les rayons de lumière ſur les corps, en les échauffant, & en donnant à leurs parties un mouvement de vibration, &c.*

Voilà ce qu'obſerve le grand Newton ſur les effets de la lumière; & c'eſt préciſément ce que de grands peintres venus avant lui, avoient obſervé & pratiqué. Ils n'ont dû cet objet important de l'art à aucun philoſophe; & la plûpart de ceux qui l'ont ſupérieurement exécuté, n'auroient pas ſu lire Newton. Mais comme lui, ils liſoient la nature: l'un l'écrivit, les autres la peignirent. Ainſi quand on vous dira que le philoſophe tient le ſceptre qui doit régir les arts, & que ce ſceptre ne doit jamais ſortir de ſes mains, acceptez-en la peinture. (*Note de l'Auteur.*)

(2) *Facies non omnibus una,*
Non diverſa tamen, qualem decet eſſe ſororum.
OVID. Met. lib. II.

Je n'avois pas encore lu Vaſari, quand j'écrivois ces Réflexions; & depuis, j'ai vu que, ſur le parallèle des deux arts, mon opinion eſt entièrement la ſienne: le lecteur peut en juger.

« Dico adunque, che la *ſcultura* e la pittura... non » precedono l'una all' altra, ſe non quanto la virtù e » la forza di coloro che le portano addoſſo, fà paſſare » l'uno artefice innanzi all' altro; non per differenza o » grado di nobiltà che vetamente ſi trovi infra di loro. » E ſebbene per la diverſità della eſſenza loro, hanno » molte agevolezze: non ſono elleno però ne tanto, » ne di maniera, ch' elle non vengano giuſtamente » contrapaſſiate inſieme; e non ſi conoſca la paſſione, » o la capacità, più toſto che il judicio, di chi vuole » che l'una avanzi l' altra. La onde a ragione ſi può » dire, che un' anima medeſima regia due corpi: ed » io per queſto conchiudo, che male fanno coloro, che » s'ingegnano di diſunirle, o di ſeparatle l'una dall' » altra ». *Proemio dell' opera.* (*Note de l'Auteur.*)

(3) Plutarch. Sympoſ. L. IX, Queſt. 15.

Digitized by Google

ultra poëtis erit) il y a quelque apparence qu'il ne seroit pas que l'art de créer une scene sur la toile avec des personnages qu'il faut aussi créer avant de les représenter, tient bien autant, pour le moins, à la poétique, que l'art de dire à des hommes déja faits à cet exercice, *figurez de telle ou telle manière*. Il est visible que Plutarque a confondu l'attitude du modèle avec le génie, l'étude avec le talent du Peintre, qui a peu fait quand il a imaginé sa scene & placé ses modèles, s'il n'a le grand art de les bien rendre; car aucun de ses personnages ne fait faire un pas: il est lui-même, & lui seul, le maître, le décorateur & tous les figurans de son ballet.

Quoiqu'il en soit, il semble que l'honneur de la peinture ancienne & la raison demandent qu'on s'en rapporte plutôt au poëte Simonide qu'au littérateur, au philosophe Plutarque. C'est au reste une discussion de sentiment sur laquelle je m'en rapporte à l'homme de goût, au connoisseur & à l'artiste. Ce n'est pas qu'au premier chapitre du traité, *comment il faut lire les poëtes*, Plutarque ne dise: *la poésie est un art d'imitation, & une science correspondante à la peinture*, & qu'il n'enseigne au jeune homme qu'il veut instruire, cette règle du goût, qui est, dit-il, dans la bouche de tout le monde: *la poésie est une peinture parlante, & la peinture une poésie muette*. D'où nous voyons jusqu'à quel point les hommes d'un très-grand mérite, sont soumis à la contradiction & à l'erreur.

Si, par une erreur dont on voit heureusement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthousiasme & du génie, cette fougue déraisonnée qui emportoit *Borromini* & *Meyssonier*; qu'il soit persuadé que de pareils écarts, loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne servent qu'à représenter les désordres de l'imagination. Quoique ces deux Artistes ne fussent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le même esprit qui conduit l'Architecte, conduit aussi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiste, dont les moyens sont simples, est à découvert; il s'expose à être jugé d'autant plus aisément, qu'il n'emploie aucun *vain* prestige pour échapper à l'examen, & souvent masquer ainsi sa non-valeur. N'appellons donc point *beautés*, dans quelque ouvrage que ce soit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux & tendroit à corrompre le goût. Ce goût, si vanté avec raison dans les productions de l'esprit humain, me paroît en général le résultat de ce qu'opere le bon sens sur nos idées: trop vives, il fait les réduire, leur donner un frein: trop languissantes, il fait les animer. C'est à cet heureux tempérament, que la sculpture, ainsi que tous les arts inventés pour plaire, doit ses vraies beautés; les seules qui soient durables.

Comme la *sculpture* comporte la plus rigide exactitude, un dessin négligé y seroit moins supportable que dans la peinture. Ce n'est pas à dire que Raphael & le Dominiquin n'ayent été de très-corrects & très-savans dessinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme essentielle à l'Art: mais à la rigueur, un tableau où elle ne dominеroit pas, pourroit intéresser encore par d'autres beautés. La preuve en est dans quelques femmes peintes par *Rubens*, qui, malgré le caractère flamand & peu correct, séduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en *sculpture* sur le même caractère de dessin, le charme sera considérablement diminué, s'il n'est entièrement détruit. L'essai seroit bien pire sur quelques figures de *Rembrand*.

Pourquoi est-il encore moins permis au sculpteur qu'au peintre, de négliger quelques-unes des parties de son art? Cela tient peut-être à trois considérations: au temps que l'artiste donne à son ouvrage; nous ne pouvons supporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une chose commune: au prix de la matière employée; qu'elle comparaison d'un morceau de toile à un bloc de marbre! à la durée de l'ouvrage; tout ce qui est autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reste. Brisées même, ses pieces portent encore aux siècles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le système général de la *sculpture*, on doit la considérer encore comme soumise à des loix particulières, qui doivent être connues de l'artiste, pour ne pas les enfreindre, ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce seroit trop étendre ces loix, si on disoit que la *sculpture* ne peut se livrer à l'essor dans ses compositions, par la contrainte où elle est de se soumettre aux dimensions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le *Gladiateur* & l'*Atalante*; ces figures grecques prouvent assez que le marbre obéit, quand le sculpteur sait lui commander.

Mais cette liberté que le sculpteur a, pour ainsi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller jusqu'à embarrasser les formes extérieures de ses figures par des détails excédans & contraires à l'action & au mouvement représentés. Il faut que l'ouvrage se détachant sur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce sans équivoque du plus loin qu'il pourra se distinguer. Les lumières & les ombres, largement distribuées, concourront aussi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque distance que s'apperçoivent l'Apollon & le Gladiateur, leur action n'est point douteuse.

Digitized by Google

Parmi les difficultés de la *ſculpture*, il en eſt une fort connue, & qui mérite les plus grandes attentions de l'artiſte ; c'eſt l'impoſſibilité de revenir ſur lui-même lorſque ſon marbre eſt dégroſſi, & d'y faire quelque changement eſſentiel dans la compoſition ou dans quelqu'une de ſes parties : raiſon bien forte pour l'obliger à réſoudre ſon modèle, & à l'arrêter de manière qu'il puiſſe conduire ſûrement les opérations du marbre. C'eſt pourquoi, dans de grands ouvrages, la plûpart des ſculpteurs font leurs modèles, ou les ébauchent du moins, ſur la place où doit être l'objet. Par là ils s'aſſurent invariablement des lumières, des ombres & du juſte enſemble de l'ouvrage, qui étant compoſé au jour de l'attelier, pourroit y faire un bon effet, & ſur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien arrêté, je ſuppoſe au ſculpteur un inſtant d'aſſoupiſſement ou de délire. S'il travaille alors, je lui vois eſtropier quelque partie importante de ſa figure, en croyant ſuivre & même perfectionner ſon modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il connoît le déſordre de la veille, ſans y pouvoir remédier.

Heureux avantage de la peinture ! Elle n'eſt point aſſujettie à cette loi rigoureuſe. Le peintre change, corrige, refait à ſon gré ſur la toile ; au pis aller, il la réimprime, ou il en prend une autre : Le ſculpteur peut-il ainſi diſpoſer du marbre ? S'il falloit qu'il recommençât ſon ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenſes, pourroient-elles ſe comparer avec celles du Peintre ?

De plus, ſi le Peintre a tracé des lignes juſtes, établi des ombres & des lumières à propos ; un aſpect ou un jour différent, ne lui ravira pas entièrement le fruit de ſon intelligence & de ſes ſoins. Mais dans un ouvrage de *ſculpture*, compoſé pour produire des lumieres & des ombres harmonieuſes, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut ; vous ne trouverez plus d'effet, ou il n'y en aura que de déſagréables, ſi l'Artiſte n'a pas ſu en ménager pour les différens jours. Souvent auſſi, en voulant accorder toutes les vues de ſon ouvrage, le ſculpteur riſque de vraies beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux ſi ſes ſoins pénibles ne le réfroidiſſent point, & ne l'empêchent pas de parvenir à la perfection dans cette partie !

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de M^r. le Comte de Caylus,

» La peinture, dit-il, choiſit celui des trois » jours qui peuvent éclairer une ſurface. La » *ſculpture* eſt à l'abri du choix ; elle les a » tous, & cette abondance n'eſt pour elle » qu'une multiplicité d'études & d'embarras ; » car elle eſt obligée du conſidérer & de penſer » toutes les parties de ſa figure, & de les tra» vailler en conſéquence ; c'eſt elle-même, » en quelque façon, qui s'éclaire ; c'eſt ſa » compoſition qui lui donne ſes jours & qui » diſtribue ſes lumières. A cet égard, le ſculpteur eſt plus créateur que le peintre, mais » cette vanité n'eſt ſatisfaite qu'aux dépens de » beaucoup de réflexions & de fatigues (1).

Quand un ſculpteur a ſurmonté ces difficultés, les artiſtes & les vrais connoiſſeurs lui en ſavent gré ſans doute ; mais combien de perſonnes, même de celles à qui nos arts plaiſent, qui ne connoiſſant pas la difficulté, ne connoîtront pas le prix de l'avoir ſurmontée ?

Le nud eſt le principal objet de l'étude du ſculpteur. Les fondemens de cette étude, ſont la connoiſſance des os, de l'anatomie extérieure, & l'imitation aſſidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'école de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux élèves cette connoiſſance néceſſaire. Mais comme le naturel peut avoir ſes défauts ; que le jeune élève, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les tranſmettre dans ſes ouvrages, il lui faut un guide ſûr pour lui faire connoître les juſtes proportions & les belles formes.

Les ſtatues grecques ſont le guide le plus ſûr ; elles ſont & ſeront toujours la règle de la préciſion, de la grace & de la nobleſſe, comme étant la plus parfaite repréſentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen ſuperficiel, ces ſtatues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter ; mais l'Artiſte intelligent & attentif, découvrira dans quelques-unes les plus profondes connoiſſances du deſſin, & toute l'énergie du naturel. Auſſi les ſculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus diſtingués. Je dis *avec choix*, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que ſoient les ſtatues antiques, elles ſont des productions humaines, par conſéquent ſuſceptibles des foibleſſes de l'humanité : il ſeroit donc dangereux pour l'artiſte d'accorder indiſtinctement ſon admiration à tout ce qui s'appelle *antiquité*. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certaines antiques de prétendues merveilles qui n'y ſont point, il feroit des efforts pour ſe les approprier, & ne ſeroit point admiré. Il faut qu'un diſcernement éclairé, judicieux & ſans préjugés, lui faſſe connoître les beautés & les défauts des anciens ; & que les ayant appréciés, il marche ſur leurs traces

(1) Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

avec

avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'eſt dans ce diſcernement judicieux que paroît la juſteſſe de l'eſprit, & les talens du ſculpteur ſont toujours en proportion de cette juſteſſe. Une connoiſſance mediocre de nos arts, ſuffit pour voir que les artiſtes grecs avoient auſſi leurs inſtans de ſommeil & de froideur. Le même goût régnoit, mais le ſavoir n'étoit pas le même chez tous les artiſtes: l'élève d'un ſculpteur excellent pouvoit avoir la manière de ſon maître ſans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les plus grands principes du nud, ſont le *Gladiateur*, l'*Apollon*, le *Laocoon*, l'*Hercule Farneſe*, le *Torſe*, l'*Antinous*, le *Groupe de Caſtor & Pollux*, l'*Hermaphrodite*, la *Vénus de Medicis*. Je crois retrouver la trace de ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands ſculpteurs modernes. Dans *Michel-Ange* on voit une étude profonde du *Laocoon*, de l'*Hercule* & du *Torſe*. Peut-on douter, en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le *Gladiateur*, l'*Apollon*, l'*Antinous*, *Caſtor* & *Pollux*, la *Vénus* & l'*Hermaphrodite*? Le *Puget* a étudié le *Laocoon* ſans doute, & d'autres antiques; mais ſon principal maître fut le naturel, dont il voyoit continuellement les reſſorts & les mouvemens dans les forçats à Marſeille: tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai ſyſtême des arts, peut former le goût ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajuſtemens inventés à contre-ſens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le maſque, voir & connoître la nature, & n'exprimer dans nos ouvrages que ce beau ndépendant de quelque mode que ce ſoit? C'eſt aux grands artiſtes à qui toute la nature eſt ouverte, à donner les loix du goût (1). Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des bizarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une obſervation importante au ſujet des anciens; elle eſt eſſentielle ſur la manière dont leurs ſculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient ſi peu affectés des détails, que ſouvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & ſe replie ſelon le mouvement des membres. Cette partie de la ſculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera ſi cette obſervation eſt hazardée: il ſera pris dans les ouvrages du *Puget*.

(1) On voit bien que *grands artiſtes* ne ſignifie pas ici les peintres & les ſculpteurs ſeulement, & qu'il s'entend des grands maîtres dans tous les arts. Le chantre ſublime de la colère d'Achille, étoit un grand artiſte. (*Note de l'Auteur.*)

Dans quelle ſculpture grecque trouve-t-on le ſentiment des plis de la peau, de la molleſſe des chairs & de la flu dite du ſang, auſſi ſupérieurement rendu que dans les productions de ce célebre moderne? Qui eſt-ce qui ne voit pas circuler le ſang dans les veines du *Milon* de Verſailles? Et quel homme ſenſible ne ſeroit pas tenté de ſe méprendre en voyant les chairs de l'*Andromede* (2); tandis qu'on peut citer beaucoup de belles figures antiques où ces vérités ne ſe trouvent pas? Ce ſeroit donc une ſorte d'ingratitude, ſi, reconnoiſſant à tant d'autres titres la ſublimité des ſculptures grecques, nous refuſions nos hommages à un mérite qui ſe trouve conſtamment ſupérieur dans les ouvrages d'un artiſte François.

La honteuſe manie de relever les défauts des plus beaux ouvrages, n'eſt point l'objet de cette obſervation. L'artiſte qui ne ſentiroit pas de combien les beautés l'emportent ſur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'antiquité, ſeroit ou égaré par ce déſordre effréné, enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'inſçu du génie.

Nous avons vu que c'eſt l'imitation des objets naturels, ſoumis aux principes des anciens, qui conſtitue les vraies beautés de la *ſculpture*. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoiſſance la plus parfaite des muſcles, la préciſion du trait, l'art même de rendre les paſſages harmonieux de la peau, & d'exprimer les reſſorts du corps humain; ce ſavoir, dis-je, n'eſt que pour les yeux des artiſtes & pour ceux d'un bien petit nombre de connoiſſeurs. Mais comme la *ſculpture* ne ſe fait pas ſeulement pour ceux qui l'exercent ou qui y ont acquis des lumieres, il faut que le ſculpteur, pour mériter tous les ſuffrages, joigne aux études qui lui ſont néceſſaires, un talent ſupérieur encore. Ce talent ſi eſſentiel & ſi rare, quoiqu'il paroiſſe à la portée de tous les artiſtes, c'eſt le *ſentiment*. Il doit être inſéparable de toutes leurs productions. C'eſt lui qui les vivifie; ſi les autres études en ſont la baſe, le ſentiment ſeul en eſt l'ame. Les connoiſſances acquiſes ne ſont que particulieres, mais le ſentiment eſt à tous les hommes; il eſt univerſel: à cet égard, tous les hommes ſont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas join-

(2) Ceux qui connoiſſent ce grouppe, ſavent qu'il eſt compoſé de trois figures, Andromede, Perſée & un petit amour qui l'aide à détacher *la fille de Ceſſiope*. J'ignore où M. de Hagedorn a vu que *le héros eſt enchaîné d'amours*, & je croirai longtems qu'il faut connoître autrement que par des livres & des on dit, les productions des beaux arts, ſi l'on veut en parler à-peu-près juſte. Voyez *Reflexions ſur la Peinture*, tom. I, pag. 113. (*Note de l'Auteur.*)

Digitized by Google

dre le sentiment, c'est ne remplir son objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout, sans égard pour la précision, c'est ne faire que des esquisses & ne produire que des rêves, dont l'impression se dissipe quand on ne voit plus l'ouvrage, même en le regardant trop long-tems. Joindre ces deux parties, (mais quelle difficulté!) c'est le sublime de la *sculpture*.

Bas-reliefs.

Comme le bas relief est une partie très-intéressante de la *sculpture*, & que les anciens n'ont peut-être pas laissé dans les leurs assez d'exemples de tous les moyens d'en composer, je vais essayer quelques idées sur ce genre d'ouvrages.

Il faut principalement distinguer deux sortes de bas-reliefs; c'est-à-dire, le bas-relief doux & le bas-relief saillant; déterminer leurs usages, & prouver que l'un & l'autre doivent être également admis selon les circonstances.

Sur une table d'architecture, un panneau, une colonne, un vase, objets qui sont censés ne devoir point être percés, & qui n'admettent point de renfoncement; un bas-relief saillant à plusieurs plans, & dont les figures du premier feroient entièrement détachées du fond, feroit le plus mauvais effet, parce qu'il détruiroit l'accord de l'architecture; parce que les plans reculés de ce bas-relief supposeroient & feroient sentir un renfoncement où il n'y en doit point avoir; ils perceroient le bâtiment, au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief peu saillant, & de fort peu de plans: ouvrage difficile par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui résulte de l'architecture, à laquelle il doit être entièrement subordonné. On doit entendre sans qu'il soit besoin de le dire, que le *fuste* & le *style* doivent aussi concourir à l'union avec l'architecture. Je ne parle ici que de l'effet résultant des saillies.

Mais il y a des places où le bas relief saillant sera très-avantageusement employé, & où les plans & les saillies, loin de produire quelque désordre, ne feront qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces places sont ordinairement sur un autel, ou telle autre partie d'architecture que l'on supposera percée ou susceptible de renfoncement, & dont l'étendue sera suffisamment grande, puisque dans un grand espace, un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque distance. Ces places & cette étendue sont l'ouverture d'un théâtre où le sculpteur suppose tel enfoncement qu'il lui plaît, pour donner à la scène qu'il représente, toute l'action, le jeu & l'intérêt que le sujet exige de son art, en le soumettant toujours aux loix de la raison, du bon goût & de la précision. C'est aussi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aisément les rapports de la *sculpture* avec la peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puisent dans la nature, sont absolument les mêmes. Loin donc toute pratique subalterne qui, n'osant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barrière entre l'artiste & le génie: Ceux qui penseroient que ces sortes de bas-reliefs produiront du papillotage, ignoreroient les moyens du sculpteur intelligent pour l'éviter (1).

Parce que d'autres hommes, venus plusieurs siécles avant nous, n'auront tenté de faire que quelques pas dans cette carrière, nous n'oserions en faire plus! Les sculpteurs anciens sont nos maîtres, sans doute, dans les parties de l'art où ils ont atteint la perfection; mais il faut convenir que, dans la partie pittoresque des bas-reliefs, nous devons peu d'égards à leur autorité. On peut déployer beaucoup d'érudition pour prouver que les bas-reliefs antiques sont une source précieuse où nous devons puiser le *costume des anciens*. Qui en a jamais douté? Mais cette question n'a aucun rapport avec l'intelligence pittoresque, ou si vous voulez *sculpturale*, dont il est seulement question ici.

Seroit-ce, parce qu'ils ont laissé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuserions à l'émulation de le perfectionner? Nous qui vraisemblablement avons porté notre peinture au-delà de celle des anciens, pour l'intelligence du clair-obscur, de la magie de la couleur, de la grande machine, & des ressorts de la composition, n'oserions-nous prendre le même essor dans la sculpture? Bernin, Le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Rossi, nous ont montré, qu'il appartient au goût & au génie, d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands artistes modernes se sont affranchis avec succès

(1) M. Dandré Bardon a donné, en 1765, cinq ans après que ces Réflexions eurent paru pour la première fois, une excellente idée de ces bas-reliefs. Voyez son *Essai sur la Sculpture*, p. 48, 49 & 50. Mais ne lisez qu'avec précaution la page 54: l'enthousiasme patriotique l'a dictée. Il s'agit de l'étonnant Puget & de son bas-relief d'Alexandre visitant Diogene: ouvrage suprême dans plusieurs parties d'execution, mais absolument faux dans l'intelligence du bas-relief: ce n'est que du papillotage. Respectons les erreurs sublimes, & toléromons aussi les erreurs honnêtes, fut-ton quand elles font compensées. Lisez la succinte, mais juste description du bas-relief d'Alegarde, dans l'ouvrage de M. Dandré, p. 55. (*Note de l'Auteur.*)

Nous avons cru devoir placer dans ce Dictionnaire les descriptions que Dandré Bardon a faites, avec beaucoup d'exactitude & d'un style pittoresque, des plus célèbres bas reliefs modernes. Voyez, à l'article SCULPTEURS, les vies de l'Alegarde, de le Gros, du Puget, d'Angelo Rossi & de Guillaume Coustou. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

d'une autorité qui n'eſt recevable qu'autant qu'elle eſt raiſonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puiſque je m'appuye ſur des exemples qui ont un ſuccès décidé. Après tout, ſi mon opinion ſur le bas-relief étoit une innovation; comme elle tendroit à une plus juſte imitation des objets naturels, ſon utilité la rendroit néceſſaire.

Je ne veux laiſſer aucune équivoque ſur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y trouve, ainſi que dans les belles ſtatues, la grande manière dans chaque objet particulier, & la plus noble ſimplicité dans la compoſition. Mais quelque noble que ſoit cette compoſition, elle ne tend en aucune ſorte à l'illuſion d'un tableau; & le bas-relief y doit toujours prétendre, puiſque cette illuſion n'eſt autre choſe que l'imitation des objets naturels.

Si le bas-relief eſt fort ſaillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier plan ne puiſſent s'accorder avec celles du fond. Le ſculpteur ſaura mettre de l'harmonie entre les moindres ſaillies & les plus conſidérables: il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre cette harmonie, il faut l'exiger même, & ne point nous élever contre elle, parce que nous ne la trouvons pas dans certains bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumières monotones qui ſe répètent dans la plupart de ces ouvrages, n'eſt point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées, & une planche ſur laquelle elles ſont collées; & l'œil eſt révolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barriere inſipide qui ne doit ſes admirateurs qu'à ſon ancienneté?

Afin qu'on ne croie pas que je fabrique une chimère qui n'a de réalité que dans mon imagination, je prouverai que cette admiration mal entendue, a une exiſtence plus réelle. Il y a plus d'un ſiécle qu'elle fut ſoutenue dans notre académie par un de ſes recteurs (1). Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans ſeroient obſervés ſelon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit: « Ces ordre de bas-» relief, quoique naturel, n'a aucun rapport » avec les bas-reliefs des ſculpteurs anciens, » qui n'ont voulu faire aucune figure inutile ni » perdue par la diſtance éloignée d'où on les » doit voir; & c'eſt avec juſte raiſon qu'ils y » ont tenu leurs figures, tant celles de devant » que celles de derrière, les plus grandes qu'ils » ont pu, afin de les faire paroître & de bien » faire connoître tout le ſujet de l'hiſtoire avec » peu de figures, de la diſtance dont elles doivent » être regardées ». Il conclut, après quelques autres obſervations, que «. Les figures ſeront » peu différentes de leur hauteur, & preſque » d'une même grandeur; qu'étant ainſi, il n'y » aura rien de perdu ». Ce ſculpteur raiſonnoit tout juſte comme ces enfans qui ne ſavent danſer que du côté de la cheminée, & qui ſont fort ſots quand il faut danſer ailleurs. Exemple humiliant de l'aveugle routine (1)

D'habiles artiſtes cependant pourroient penſer, qu'un bas relief ne doit avoir d'autre prétention, que celle d'un deſſin rehauſſé d'un peu d'ombre pour y faire appercevoir quelques ſaillies, & l'idée de prétention à un tableau peut leur paroître outrée. La raiſon qu'on en donneroit peut-être, ſeroit le peu de réuſſite qu'ont eue ces ſortes de bas-reliefs, lorſque quelques-uns de nos ſculpteurs les ont tentés. Mais auroit-on bien examiné ſi ce défaut vient de l'art ou de l'artiſte? Le beau bas relief d'Attila par l'Alegarde, eſt-il dans ce cas? Les bas-reliefs des élèves qui concourent au prix, n'ont-ils pas le ſuffrage de l'académie, q and aux autres parties, ils ſavent réunir l'in elligence heureuſe des plans variés avec ſageſſe, c'eſt-à-dire, autant que la *ſculpture* doit le permettre, ſans aller juſqu'à une prétendue liberté, qui choqueroit bien plus qu'elle ne feroit illuſion? Car je n'approuve pas que l'artiſte ſe livre à un beau rêve que les ſpectateurs ne pourroient pas faire avec lui.

Nous avons quelque part au vieux-louvre un grand bas relief de marbre, fait par un de nos très-habiles ſculpteurs. Le principal groupe, qui conſiſte en deux figures, eſt fort ſaillant,

(1) Conférence manuſcrite du 9 Juillet 1673, ſur l'ordre que le ſculpteur doit tenir pour faire les bas-reliefs ſelon les antiques, par M. Anguier, ſculpteur. (*Note de l'Auteur.*)

(1) C'eſt vraiſemblablement cette idée fauſſe d'un bas-relief, qui a fait dire à un voyageur Fra ;ois, en parlant de notre comedie de Paris: *quatre ou cinq acteurs rangés à la file ſur une même ligne, comme un bas-relief au devant du théâtre.* Voyage d'un François en Italie, Tom VIII, page 211. Pourquoi ne l'auroit-il pas dit! M. Mariette croyoit bien, lui, que les ſculpteurs modernes qui ont obſervé des dégradations & des diſtributions de plans, ont mis figure ſur figure, & ont formé des groupes qui ſe développent ſi toujours mal dans la *ſculpture* en bas-relief, ou il auroit tâcher, dit-il, autant qu'il eſt poſſible, que les figures ſoient iſolées. Il ajoute que *les anciens, mieux conſeillés que les modernes, ne ſe ſont preſque jamais écartés de cette louable pratique.* (Traité des Pierres gravées, Tome I, page 83.)

Cependent à la page 40 du même volume, il blâme les peintres anciens de n'avoir *introduit dans leurs tableaux qu'un petit nombre de figures, preſque tou ours iſolées, & diſpoſées ſur un même plan*, & loue les modernes d'être à cet égard, *fort au deſſus* des anciens. Pourquoi donc refuſe-t-il ici aux ſtatuaires & bas-reliefs *l'art enchanteur de la compoſition?* Le peintre a bien fait d'étendre la ſphère de ſon art, le ſtatuaire fait mal d'étendre la ſphère du ſien, eſt un raiſonnement qu'on doit rougir d'avoir produit, ſur-tout quand on enſeigne. (*Note de l'Auteur.*)

Digitized by Google

sans harmonie, sans dégradation, & sans qu'il y ait aucun objet qui y conduise avec intelligence; on apperçoit seulement sur le fond, des figures presque invisibles. Ce bas-relief est l'ouvrage foible d'un très-savant artiste, (*le Puget*) qui a risqué un genre qu'il n'avoit pas étudié, & qu'il ne sentoit pas. Son exemple seroit donc assez mal choisi, si on vouloit s'en prévaloir pour blâmer la sorte de bas-reliefs dont je parle, puisqu'il lui est entièrement contraire. Ce seroit dire à-peu-près, il faut renoncer à faire des Odes, car celle de Boileau sur la prise de Namur n'a pas réussi.

Ce seroit mal défendre la cause des bas-reliefs antiques, si on disoit, que ce fond qui arrête si désagréablement la vue, est le corps d'air serein & dégagé de tout ce qui pourroit embarrasser les figures; puisqu'en peignant ou dessinant d'après un bas-relief, on a grand soin de tracer l'ombre qui borde les figures, & qui indique si bien qu'elles sont collées sur cette planche qu'on appelle fond, on ne pense donc pas que ce fond soit le corps d'air. Il est vrai que cette imitation ridicule est observée pour faire connoître que le dessin est fait d'après de la *sculpture*. Le sculpteur est donc seul blâmable d'avoir donné à son ouvrage un ridicule qui doit être représenté dans les copies, ou les imitations qui en sont faites.

Dans quelque place & de quelque saillie que soit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le sujet, la composition & les draperies soient analogues à son caractère. Ainsi, la mâle austerité de l'ordre Toscan n'admettra que des sujets & des compositions simples: les vêtemens en seront larges & de fort peu de plis; mais le corinthien & le composite demandent de l'étendue dans les compositions, du jeu & de la légéreté dans les étoffes.

De ces idées générales je passe à quelques observations particulieres.

La régle de composition & d'effet étant la même pour le bas-relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéressant de la scene, & seront disposés de maniere à recevoir une masse suffisante de lumiere, qui attire, fixe & repose sur eux la vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la composition. Cette lumiere centrale ne sera interrompue par aucun détail d'ombres maigres & dures, qui n'y produiroient que des taches, & détruiroient l'accord. De petits filets de lumiere qui se trouveroient dans de grandes masses d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de racourci sur les plans de devant; principalement, si les extrêmités de ces racourcis sortoient en avant, ils n'occasionneroient que des maigreurs insupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties seroient hors de vraisemblance, & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainsi, pour ne point choquer la vue, les membres détachés doivent, autant qu'il sera possible, gagner les fonds. Placés de cette maniere, il en résultera un autre avantage: ces parties se soutiendront dans leur propre masse, en observant cependant que lorsqu'elles sont détachées, elles ne soient pas trop adhérentes au fond? ce qui occasionneroit une disproportion dans les figures, & une fausseté dans les plans.

Que les figures du second plan, ni aucune de leurs parties, ne soient aussi saillantes ni d'une touche aussi ferme, que celles du premier; ainsi des autres plans selon leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fussent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme de fautes d'intelligence contraires à la dégradation que la distance, l'air & notre œil, mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature, à mesure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indécises: observation d'autant plus essentielle, que dans un bas-relief, les distances des figures ne sont rien moins que réelles. Celles qu'on suppose d'une toise ou deux plus reculées que les autres, ne le sont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'est donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée selon les règles de la perspective, que le sculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que présente la nature. C'est aussi le seul moyen de produire cet accord que la *sculpture* ne peut trouver & ne doit chercher, que dans la couleur unique de la matière.

Il faut sur-tout éviter, qu'autour de chaque figure il règne un petit bord d'ombre également découpée, qui en ôtant l'illusion de leurs saillies & de leur éloignement respectif, leur donneroit encore l'air de figures applaties les unes sur les autres, & enfin collées sur une planche. On évitera ce défaut en donnant une sorte de tournant aux bords des figures, & suffisamment de saillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure sur une autre, y paroisse portée naturellement, c'est-à-dire, que ces figures soient sur des plans assez proches pour être ombrées l'une par l'autre, comme si elles étoient naturelles. Cependant il faut observer, que les plans des figures principales, sur-tout de celles qui doivent agir, ne soient point confus, mais qu'ils soient assez distincts & suffisamment espacés, pour que les figures puissent aisément se mouvoir. Lorsque, par son plan avancé, une figure doit paroître isolée & détachée des autres, sans l'être réellement, on oppose une ombre derrière le côté de sa lumière, & s'il se peut, un clair derrière son ombre: moyen heureux, que présente la nature au sculpteur comme

Digitized by Google

au peintre, pour donner le mouvement & la distance aux objets.

Si le bas-relief eſt de marbre, les rapports avec un tableau y ſeront d'autant plus ſenſibles, que le ſculpteur aura varié les travaux des différens objets. Le mat, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une ſorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie ſur l'autre, donnent de la légéreté aux étoffes, & répandent l'harmonie ſur la compoſition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fuſſent les mêmes que celles de la peinture, qu'on choiſiſſe un tableau du Pouſſin ou de le Sueur, & qu'un habile ſculpteur en faſſe un modèle : on verra ſi l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces maîtres ont d'autant plus rapproché la ſculpture de la peinture, qu'ils ont fait leurs ſites toujours vrais, toujours raiſonnés. Leurs figures ſont, en général, à peu de diſtance les unes des autres, & ſur des plans très-juſtes : loi rigoureuſe, qu'on doit obſerver avec la plus ſcrupuleuſe attention dans un bas-relief. Enfin, je le répète, cette partie de la *ſculpture* eſt la preuve la moins équivoque de l'analogie qui eſt entre elle & la peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce ſeroit dégrader la *ſculpture*, & la reſtreindre uniquement aux ſtatues (1); tandis que la nature lui offre, comme à la peinture, des tableaux. Ceux des lecteurs à qui cette dénomination ne ſeroit pas familière, pourroient conſulter Vaſari & d'autres écrivains Italiens ; ils verroient qu'un bas-relief eſt nommé *quadro*, terme qui, ainſi que *tavola*, ſignifie *tableau*. Les Italiens diſent depuis plus de 300 ans, *un quadro di baſſo rilievo, un tableau de bas-relief*. Ne méritons pas le reproche de rétrécir, d'appauvrir un art que nos maîtres nous ont tranſmis avec l'idée de ſon étendue, & diſons, ſans entrer dans plus de détails, qu'à la couleur près, un bas-relief ſaillant, eſt, *en ſculpture*, un tableau difficile. Mais quelle que ſoit ſa difficulté & même ſa réuſſite, je ne prétens pas dire qu'il faſſe la même illuſion que la peinture, je ſuis ſeulement, & intimément perſuadé, qu'il doit emprunter d'elle, ou plutôt de la nature, tous les moyens qu'il lui ſont favorables, & qui peuvent l'aider à jetter le plus d'intérêt poſſible dans ſa compoſition. C'eſt ſouvent en ne s'expliquant pas aſſez, qu'on pourroit, contre ſon intention, donner lieu à la mépriſe & à des imputations qu'on n'auroit pas méritées.

(1) M. Dandré Bardon, dans une petite note, p. 3, *Eſſai ſur la Sculpture*, dit : *Ce terme (ſtatuaire), loin de rétrécir l'idée que l'on donne des ſculpteurs, ne ſ'en qu'à lui prêter une plus grande étendue.* Comme la raiſon de cette étendue, fondée ſur le mot *ſtatuaire*, n'eſt pas rapportée, je ne puis la deviner. Auſſi je ſuis obligé de croire, juſqu'à ce jour, que le nom de *ſtatuaire* venant de *ſtare*, être debout, s'arrêter, déſigne celui qui fait une figure qui a l'air de s'arrêter ou elle eſt. Je laiſſe au lecteur à juger, ſi l'artiſte qui repréſente un ſujet en mouvement, quelquefois même en mouvement très-rapide, une machine, en un mot, qui paroît agiſſante, ne pourroit pas dire que le nom de *ſtatuaire*, loin de *prêter* à ſon talent l'idée *d'une plus grande étendue*, ne fait qu'en retrécir l'idée. Mais ne chicanons point ſur les mots ; diſons *ſculpteur* ou *ſtatuaire*, & mettons du mouvement où il en faut.

Pline entend par *ſtatuarius*, l'artiſte qui fait des figures de métal fondu ; & par *ſculptor*, celui qui en fait de marbre avec le ciſeau. Nous n'obſervon. pas cette diſtinction, parce qu'il faudroit changer de nom à chaque ouvrage de l'une ou l'autre de ces deux matières quand nous les employons. (*Note de l'Auteur.*)

DRAPERIES.

Il me reſte à examiner une partie de la *ſculpture* ſur laquelle les artiſtes ne ſont peut-être pas bien d'accord; partie auſſi intéreſſante qu'elle eſt difficile : c'eſt l'art de draper.

Je ſuppoſe qu'un ſtatuaire épris de la ſimplicité des belles draperies antiques, & révolté contre quelques bizarreries ingénieuſes du Bernin, adopte uniquement le ſtyle des plus antiques ; & qu'un autre ſtatuaire, voyant tous les genres dans la nature, ſe croie permis, comme ſon imitateur, de les repréſenter tous : il ſemble que ces deux ſyſtêmes, qui paroiſſent s'exclure, peuvent être également avantageux à la *ſculpture*, & que ce ſeroit lui préjudicier, ſi l'un prévaloit ſur l'autre. N'en ſeroit-il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on appauvriroit, en en retranchant des mots qui ſeroient les ſeuls ſignes repréſentatifs de certaines idées? Si l'on ôtoit à la *ſculpture* des moyens d'imitation, ne l'appauvriroit-on pas auſſi? Il ne s'agit donc que de proſcrire ce qui ſeroit ou froid, ou peſant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées, ſont d'un très-bon uſage dans la *ſculpture*, où étant employées ſans affectation, ſans maigreur, ſelon le ſujet & à-propos, elles laiſſent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus ſenſibles, moins embarraſſées, & conſéquemment plus intéreſſantes.

Les ſculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud, draperont avec des étoffes ſi fines, qu'elles paroiſſoient mouillées, & quelquefois collées ſur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de ſe vêtir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux à ces objets, & formoient leur goût. Le vêtement des femmes de l'iſle de Cos étoit une gaze ſi tranſparente, que le nud ſe voyoit à travers; & les ſculpteurs de la Grèce ſe régloient ſur ce vêtement pour faire leurs draperies (1). Mais comme

(1) Winckelmann aſſure qu'il s'eſt conſervé autant de

Digitized by Google

la *ſculpture* a toute la nature pour objet d'imitation, & que la nature a des beautés de plus d'une eſpèce, pourquoi un ſculpteur s'aſſervir-roit-il à une ſeule manière de draper, employée ſelon les temps, les climats & les circonſtances?

Les grands ſculpteurs modernes, tels que François Quenoi, Puget, Alegardo, Ruſconi, Le Gros, Angelo-Roſſi, Sarrazin, & Bernin quelquefois, ſont voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière, produiſent dans la ſculpture. Les anciens ſculpteurs le font voir auſſi, mais rarement : enſorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût exceſſif des petites draperies antiques, par des draperies larges du même tems, comme celle du *Zénon* au Capitole, celle de la petite Flore du même palais, dont les plis ſont ordonnés avec la chaleur des plus brillantes étoffes ; celle du Sardanapale, au *Muſæum* Clémentin, & celle de Marius, à la *Villa Negroni*.

Dans les obſervations que l'on pourroit faire ſur les draperies des anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en eſt quelquefois ſans goût, ſans intelligence & ſans vérité, l'ordre & le choix en ſont preſque toujours ſavans, & propres à donner les plus ſublimes leçons. On voit dans la belle copie d'après l'antique, faite par Le Gros, aux Tuileries, l'effet que produiſent les draperies antiques, lorſqu'elles ſont traitées dans le vrai de la nature. Tous les artiſtes qui ont vu l'original de cette figure, ſavent juſqu'à quel point ſon exécution eſt inférieure à la copie ; mais entre les mains d'un grand ſtatuaire, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens, montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures ſont des Nymphes, & cette ſorte de draperie leur convient.

Oſons avouer que les anciens ont ſouvent négligé l'étude de cette partie ; mais ils perdent peu de choſe en comparaiſon de ce qu'ils nous ont laiſſé à admirer. Aucun ſculpteur ne doit ignorer aujourd'hui, que le ciſeau réuſſit très-bien dans la variété du travail que demandent des différentes étoffes. Quelles qu'elles ſoient, obſervons que l'eſpace & la quantité des plis ne ſoient pas égaux ; que leur ſaillie & leur profondeur, qui produiſent les ombres, ſoient harmonieuſement variées : ſans quoi l'œil ſera fatigué d'une monotonie, telle qu'on la remarque dans les draperies de la *Famille* de Niobé, où les plis, ſans intelligence dans la diſtribution, ſans vérité dans l'exécution, ſont aſſez ſemblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces inſipidement arrangées. L'harmonie eſt auſſi néceſſaire dans la *ſculpture*, que dans la muſique : les yeux ne ſont pas plus indulgens que les oreilles (1).

Que les plans de chaque pli ſoient donc diſpoſés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui en ſe découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs ; & ſemblable aux figures Gothiques, ne préſenteroit que des détails déſunis : défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un bon ouvrage.

Mais il faut proſcrire les draperies voltigeantes ; elles interrompent l'union, diviſent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal : excepté pourtant les ſujets & les actions où elles doivent être néceſſairement agitées, comme la chûte d'Icare, Apollon pourſuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légéreté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief, elles s'emploient auſſi avec ſuccès pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes, & ſervir utilement à l'agencement d'une compoſition. Mais ſi elles ſont traverſées en ſens contraire par une multitude de caſſures, comme on en voit dans quelques ouvrages de Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruiſent abſolument le repos & l'accord.

Si ces principes ſont fondés ſur le goût & ſur la nature, il en réſulte qu'un ſculpteur en les ſuivant, pourroit s'éloigner de quelque ſyſtême particulier. Mais que lui importe? Il doit ſavoir que dans les arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques eſt propre à donner les plus ſublimes leçons. Il faut donc, pour ſe former le goût de draper dans les meilleurs principes, conſulter les draperies antiques, telles qu'elles ſont exécutées, préférablement à certaines draperies modernes, plus larges & moins froides en général. Cette étude doit être même regardée comme auſſi néceſſaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, ſont ap-

ſtatues antiques de femmes vêtues d'étoffes de laine, que de ſtatues auſſi des draperies légéres, & qu'on y reconnoit aiſement le drap à l'ampleur & à la rupture de ſes plis. (*Note du Rédacteur.*)

(1) Vitruve nous conte fort ſérieuſement, que les cannelures furent ajoutées aux colonnes, pour imiter les plis des robes que portoient les dames : *Truncaque toto ſtrias, uti ſtolarum ſuggs, matronali more diſtinguerunt*, l. 4, c. 1. Les ſtatuaires l'ont bien rendu aux architectes, quand ils ont fait leurs plis ſemblables aux cannelures des colonnes. (*Note de l'Auteur.*)

Digitized by Google

plicables à tous les ſtyles; & la nature, qui ne perd jamais ſes droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuſes au ſculpteur qui aura pris dans l'antique un préſervatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit auſſi, que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cauſe de leur goût de draperies ſerrées. Il ne faut donc pas s'étonner ſi les draperies larges n'auroient pas toujours réuſſi à leurs yeux. C'eſt par la même raiſon qu'on en voit peu dans leur peinture. La noce Aldobrandine, peinture ancienne, eſt compoſée & drapée préciſément comme les ſtatues & les bas-reliefs du même tems.

Nous avons un ſujet de Coriolan, gravé d'après une peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures ſont très-ſymmétriquement arrangées; l'ordre & le goût des plis y ſont traités comme dans les ſtatues antiques.

Les peintures & les ſculptures trouvées à Herculanum, ſont d'un même ſtyle.

Si l'on avoit encore des doutes ſur la réuſſite des draperies larges, on pourroit voir, pour ſe raſſurer, les figures de Le Gros, de Ruſconi, d'Angelo-Roſſi, qui ſont à Rome dans Saint-Jean de Latran; le Saint-André de François Flamand, dans Saint-Pierre, la Sainte-Thérèſe du Bernin, dont l'habillement de carmelite paroîtroit ſe refuſer à l'effet & au jeu d'une draperie qui annonce les mouvemens divers du corps humain: en un mot, tant d'autres figures, dont les draperies larges ſont unanimement admirées. Si ces ſculpteurs avoient ſervilement imité les anciens, & qu'ils n'euſſent oſé eſſayer quelque choſe d'eux-mêmes, de combien de beautés ne ſerions-nous pas privés? » Ce qui » eſt aujourd'hui fort ancien, fut autrefois » nouveau, pouvoient-ils dire avec Tacite, & » ce que nous faiſons ſans exemple, ſervira » d'exemple ». Annal l. III. c. 24.

(*Article de M.* Falconet, *Recteur de l'Académie Royale de peinture & ſculpture de Paris, honoraire de l'Académie Impériale des beaux-arts de Saint-Petersbourg.*)

Sculpture. Le plus grand nombre des principes établis dans l'article précédent eſt inconteſtable & conſacré; mais on y trouve auſſi quelques opinions qui partagent les artiſtes & les juges de l'art, & nous croyons ne pouvoir refuſer, dans ce dictionnaire, une place à ceux qui ſoutiennent des opinions contraires. Nous ſommes même obligés à cette impartialité, parce qu'un dictionnaire de l'art, doit offrir des alimens & des principes divers à ceux de jeunes artiſtes que leur goût & leurs diſpoſitions naturelles entraînent à des manières différentes d'envisager cet art & de l'exercer. C'eſt une carrière où pluſieurs ſentiers, affectant une direction différente, aboutiſſent à la gloire. Après avoir entendu, ſur la *ſculpture*, un ſculpteur célèbre qui veut faire partager à ſon art quelques uns des avantages qui ſemblent réſervés à la peinture, écoutons, ſur le même art, un célèbre peintre qui veut que la *ſculpture* ſe renferme dans les qualités qu'il croit lui être ſeules accordées. Ainſi les jeunes ſculpteurs que la nature appelle à ſuivre principalement le goût auſtère des anciens, & ceux qu'elle deſtine à ſe livrer principalement au goût pittoreſque des modernes, ſuivront avec d'autant plus d'ardeur & de ſécurité leur penchant, qu'ils reconnaîtront que de reſpectables autorités leur ſont favorables, & l'art ne perdra pas des ſujets dont un goût excluſif tendroit à les priver. S'il falloit cependant aſſigner un rang à ces deux ſtyles, ſans doute le ſtyle auſtère, dont les Grecs nous ont tranſmis de ſi beaux exemples, devroit obtenir la première place: mais il ne faut pas oublier que ce ſtyle devient froid, s'il n'eſt pas accompagné de la haute beauté, de la grande perfection.

Mon deſſein, dit M. Reynolds dans ſon dixième diſcours, dont nous allons tranſcrire la plus grande partie; mon deſſein eſt de faire aujourd'hui quelques réflexions ſur la *ſculpture*, & de conſidérer en quoi & comment les principes de cet art ſe rapprochent ou diffèrent de ceux de la peinture; ce qu'il eſt en ſon pouvoir d'exécuter, & ce qu'il tâcheroit en vain d'entreprendre, afin que l'on ſache d'une manière claire & diſtincte quel doit être le grand but des travaux du ſculpteur.

La *ſculpture* eſt un art beaucoup plus uniforme que la peinture; il y a même une infinité d'objets pour leſquels il ne peut-être employé d'une manière convenable & capable de produire de bons effets.

L'objet de la *ſculpture* peut-être exprimé en deux mots; la forme & le caractère, & ces qualités ne peuvent être rendues que dans un ſeul ſtyle, (1) tandis que les reſſources de la peinture, plus variées & plus étendues, permettront par conſéquent d'employer une plus grande diverſité de manières. Les écoles Romaine, Lombarde, Florentine, Vénitienne, Françoiſe, & Flamande, tendent toutes au même but par des moyens différens.

(1) Ce n'eſt pas qu'en effet chaque ſculpteur n'ait ſon ſtyle particulier; mais qui doit rentrer dans le genre qu'on nomme grand, ſevere, noble, pur. Des ouvrages de ſculpture, traités dans le ſtyle de Michel-Ange de Caravage, de Jordaens, de Rembrandt & même de Luca Giordano, ne ſeroient aucun plaiſir, parce que la ſculpture ne repréſentant que les formes, & ne les relevant pas du charme de la couleur, perd tout ſon mérite, quand elle offre des formes qui n'ont point de beauté. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

Mais la *sculpture*, réduite à un seul ſtyle, ne peut avoir de rapport qu'avec un des ſtyles de la peinture, & ce ſtyle eſt le plus noble dont la peinture puiſſe ſe glorifier. Le rapport de la *ſculpture* avec la peinture, conſidérée ſeulement dans le ſtyle noble, eſt ſi intime, qu'on peut dire que les deux arts ont à-peu-près la même maniere d'opérer ſur des matériaux différens.

Des ſculpteurs du ſiècle dernier ſont tombés dans pluſieurs erreurs, faute de n'avoir pas conſidéré ſuffiſamment cette diſtinction des différens ſtyles de la peinture (1).

Il eſt permis aux ſculpteurs d'imiter le grand ſtyle de la peinture, ou d'y puiſer du moins des idées pour le perfectionement de leur art, mais ils ne peuvent en agir de même avec le ſtyle d'ornement ou d'apparat. Lorſqu'ils cherchent à imiter les effets pittoreſques, les contraſtes, ou les beautés de détail de quelque eſpéce que ce ſoit, dont on peut faire uſage avec ſuccès dans les branches inférieures de la peinture, ils s'imaginent, ſans doute, améliorer leur art par cette imitation, & en étendre les limites; mais ils ne font en effet que détruire ſon caractère eſſentiel, en ſe propoſant un objet auquel en effet cet art ne peut atteindre, & qui eſt d'ailleurs fort au deſſous de celui dans lequel il doit ſe renfermer.

La perfection de chaque art conſiſte à remplir ſon but. On doit s'oppoſer hardiment à toute innovation contraire à la grandeur des idées qu'un art eſt capable de faire naître; à toute innovation qui tend à ſe propoſer dans la nature pour objet d'imitation ce qu'on ne peut que fauſſement imiter, & qui favoriſe la petite ambition de produire des effets pittoreſques & des illuſions auxquels les moyens de l'art lui refuſent de parvenir.

Si l'on veut que ce ſoit dans le talent de tromper les yeux que conſiſte la perfection de la *ſculpture*, il faut donc, ſans aucun autre examen, pour favoriſer cette abſurde prétention, procurer à cet art la reſſource barbare de la couleur: en effet, elle contribuera plus efficacement à rendre l'illuſion complette, que tous les artifices qu'on a imaginés juſqu'ici, & qu'on a tâché d'autoriſer ſous prétexte de donner plus de vérité aux productions de l'art. Mais comme la méthode de colorier les ouvrages de *ſculpture* eſt généralement rejettée, toute pratique, contre laquelle on peut faire la même objection, celle d'être étrangére au but de cet art, doit l'être également.

Si le but de la *ſculpture* étoit de procurer du plaiſir à l'ignorance, & d'amuſer uniquement le ſens de la vue, la Venus de Medicis, gagneroit beaucoup ſans doute à être coloriée: mais la *ſculpture* a ſon caractère qui lui eſt propre, caractère grave & auſtère, qui l'oblige à produire un charme différent. On pourroit ajouter même que ſon caractère eſt d'un genre plus élevé, puiſqu'il conſiſte dans l'imitation de la beauté parfaite. Le charme qu'elle produit eſt un plaiſir vraiment intellectuel, & il ſe trouve, à beaucoup d'égards, incompatible avec le plaiſir qui tient uniquement aux ſens, & que procure aux eſprits ignorans & ſuperficiels le ſpectacle des formes qui n'ont que de l'élégance, ſans avoir de la beauté.

Il eſt permis au ſculpteur de mettre hardiment en œuvre tous les moyens que lui fournit ſon art pour produire la ſorte d'illuſion qui lui eſt accordée (2): mais il ne lui eſt pas permis d'altérer par cette pratique les parties plus ſublimes auxquelles il doit s'attacher. Il faudra qu'il convienne, malgré lui, que depuis longtemps, les limites de ſon art ſont fixées, & que ce ſeroit envain qu'il oſeroit ſe flatter d'atteindre à une plus haute perfection que celle qu'on admire dans les chefs-d'œuvre qui nous reſtent de l'antiquité.

L'imitation eſt le moyen, & non le but de l'art: le ſculpteur s'en ſert comme d'un idiôme par lequel il fait comprendre ſes idées à l'eſprit du ſpectateur. La poéſie & l'éloquence de tout genre emploient des figures; mais leur but n'eſt pas d'employer ces figures, c'eſt de ſignifier par elles les idées qu'ils veulent faire comprendre. De même le ſculpteur emploie la repréſentation de la choſe même, comme un moyen d'atteindre à un but plus élevé, celui de montrer la beauté parfaite.

On pourroit même être tenté de croire que les formes qu'il employe, avec quelqu'exactitude, quelque préciſion, quelque beauté qu'il les exécute, ne doivent être eſtimées que relativement à une plus noble fin, celle de ſignifier & de rendre, par l'attitude des figures, le ſentiment, le caractère intérieur, & les paſſions des perſonnages qu'il repréſente. Mais l'expérience nous apprend que la beauté ſeule des formes, ſans le concours d'aucune autre qualité, conſtitue par elle-même un grand ou-

(1) Entre ces ſculpteurs eſt le Bernin qui, ſuivant M. Reynolds, n'a pas bien compris que la peinture, même dans le genre de l'hiſtoire, a deux ſtyles: l'un qu'on peut appeller le *ſtyle ſévére*, & l'autre le *ſtyle pittoreſque ou d'apparat*, & que le premier convient ſeul à la *ſculpture*. (*Note du Rédacteur.*)

(2) L'illuſion accordée à la *ſculpture* ne va pas juſqu'à faire prendre une ſtatue pour la nature elle-même, ni à imiter avec une matiere qui n'a qu'une ſeule couleur, la nature coloriée. L'illuſion dont il eſt qu'elle ſe contente, eſt de montrer des formes qui reſſemblent aux formes les plus belles de la nature, de repréſenter des expreſſions qui imitent la vérité, de donner au marbre l'apparence de la molleſſe des chairs, de la fermeté des tendons, &c. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

vrage, & qu'elle exige, à juſte titre, notre eſtime & notre admiration.

On peut produire comme une preuve de la grande valeur que nous attachons à la beauté des formes, la plupart des ouvrages de peinture & de *ſculpture* de Michel-Ange, & un nombre conſiderable de ſtatues antiques, qui jouiſſent d'une admiration juſtement méritée, quoique d'ailleurs elles n'offrent pas un caractère bien déterminé ni une fort grande expreſſion.

Mais pour prouver plus fortement encore que la beauté ſeule des formes ſuffit pour frapper l'eſprit, j'obſerverai qu'il n'y a jamais eu de véritable artiſte qui ait porté les yeux ſur le torſe ſans éprouver le feu de l'enthouſiaſme, comme à la lecture de la plus ſublime pièce de poéſie: A quoi cela peut-il être attribué? Quel charme ſecret y a-t-il dans ce fragment antique, & qui peut produire un tel effet, ſi ce n'eſt la perfection des formes idéales? Un eſprit accoutumé à la contemplation de la beauté, apperçoit dans ce tronc mutilé & dégradé *diſjecti membra poetæ*, les veſtiges du plus ſublime génie, les reſtes d'un ouvrage que les ſiècles futurs ne pourront jamais aſſez admirer.

On dira, peut-être, que ce plaiſir n'eſt réſervé qu'à ceux qui ont paſſé toute leur vie dans l'étude & la contemplation de cet art. Je répondrai d'abord que toutes les perſonnes qui ne ſont pas entièrement ignorantes dans les arts qui dépendent du deſſin, pourroient également éprouver les effets de ce morceau, ſi elles vouloient dépouiller toute idée d'y trouver aucune illuſion, & n'y chercher que ce qui s'y trouve véritablement, une repréſentation partielle de la nature. J'ajouterai que, quoiqu'on en puiſſe dire, les perſonnes ignorantes en muſique ne ſentent pas toujours l'effet des plus beaux ouvrages de cet art, & qu'il faut une longue étude pour appercevoir le but des différentes combinaiſons des élémens qu'il emploie.

La *ſculpture* eſt un art borné en comparaiſon de quelques autres arts; mais il a néanmoins ſes difficultés, &, dans les limites qui lui ſont propres, il a des combinaiſons nombreuſes & très-variées.

L'eſſence de la *ſculpture* conſiſte dans la correction. Quand à la correction des formes, ſe trouvent joints le charme de la grace, la nobleſſe du caractère, & la vérité de l'expreſſion, comme dans l'Apollon, la Vénus de Médicis, le Laocoon, le Moyſe de Michel-Ange, & pluſieurs autres ouvrages, on peut dire que cet art a parfaitement rempli ſon but.

Il eſt difficile de déterminer par la théorie ce que c'eſt que la grace, & comment on peut l'acquérir ou s'en former une idée; mais *cauſa latet, res eſt notiſſima*: on en apperçoit continuellement l'effet, ſans ſe livrer à des recherches penibles; & quoique la grace puiſſe ſe trouver quelquefois unie à l'incorrection, on ne peut jamais prononcer qu'elle en ſoit une conſéquence.

Je ſais qu'on a ſouvent cité le Corrège & le Parmeſan pour prouver que la grace eſt, chez eux du moins, une ſuite de l'incorrection: mais la moindre attention doit ſuffire à convaincre que l'incorrection de quelques parties que l'on remarque dans les ouvrages de ces deux maîtres, loin de faire naître la grace, fert plutôt à la détruire.

Une Vierge du Parmeſan que l'on voit avec l'enfant endormi & un charmant grouppe d'anges, dans le palais Pitti, eſt rempli de grace: mais cette grace ſeroit encore plus parfaite & plus belle ſi le peintre, au lieu d'avoir fait le cou, les doigts & les autres parties trop longues, & incorrectes, leur avoit donné leurs juſtes proportions.

Mais pour nous renfermer dans des ouvrages de *ſculpture*, on a dit que l'élégance de l'Apollon depend d'un certain dégré d'incorrection; que la tête ne ſe trouve pas placée entre les épaules, & que la moitié inférieure de la ſtatue eſt plus longue que ne le permet l'exacte proportion.

Je puis répondre que la première de ces aſſertions critiques n'eſt pas vraie d'après l'autorité d'un fort habile ſculpteur de cette académie (*l'académie royale de Londres*) qui a copié cette ſtatue, & qui, par conſéquent, l'a examinée & meſurée avec beaucoup de ſoin.

Pour réfuter la ſeconde aſſertion, il faut ſe rappeller qu'Apollon eſt repréſenté ici comme exerçant une de ſes qualités particulières, la vélocité, & que, par conſéquent, l'artiſte lui a donné les proportions les plus propres à faire naître l'idée de ce caractère Il n'y a donc pas plus d'incorrection dans ces formes ſveltes, qu'il n'y en a dans les muſcles fortement prononcés de l'Hercule, qui ſervent à lui donner le caractère de la vigueur.

La ſuppoſition qu'on peut produire la grace par la difformité, eſt un poiſon pour l'eſprit du jeune artiſte, & peut le porter à négliger ce qui eſt eſſentiel à ſon art, la correction du deſſin, pour s'attacher à un phantôme qui n'a d'exiſtence que dans l'imaginat on déréglée de ceux qui prétendent trouver par tout de l'idéal & du ſur humain.

Je ne puis quitter la ſtatue d'Apollon ſans vous communiquer une r flexion qu'elle m'a ſuggérée. On ſuppoſe que ce dieu eſt repréſenté au moment qu'il vient de décocher une flèche contre le ſerpent Python, & que la tête, un peu tournée vers l'épaule droite, indique qu'il eſt attentif à l'effet qu'elle produit. Ce que je veux remarquer ici, c'eſt la différence qu'on obſerve entre cette intention du dieu & celle

Digitized by Google

du Diſcobule qui attend auſſi l'effet de ſon diſque.

L'air gracieux, négligé, quoiqu'animé de l'un, & l'empreſſement d'un homme vulgaire que montre l'autre, nous prouvent d'une maniere évidente avec quelle attention judicieuſe, & avec quelle fineſſe d'eſprit, les anciens ſtatuaires ſavoient indiquer le véritable caractère de leurs ſtatues. Les deux artiſtes dont il s'agit ici ont été également fidèles à la nature, & également admirables dans leur genre.

Il faut remarquer que, quoique les mots *grace*, *caractère*, *expreſſion* aient différens ſens & différentes ſignifications, lorſqu'on les applique aux ouvrages de peinture, ils ſervent indiſtinctement à exprimer la même choſe quand on parle de la *ſculpture* (1). L'obſcurité qu'offre le ſens de ces mots doit être attribuée aux effets peu déterminés de l'art même: car ces qualités ſont plutôt exprimées en ſculpture par les formes & par l'attitude que par les traits; & ne peuvent par conſéquent être rendues que d'une maniere fort générale.

Quoiqu'il y ait peut-être plus d'expreſſion dans le groupe du Laocoon & de ſes deux fils, que dans toute autre ſtatue antique, ce n'eſt cependant que l'expreſſion générale de la douleur, & cette affection eſt plutôt exprimée par le gonflement extraordinaire des muſcles & les convulſions du corps, que par les traits de la phyſionomie.

On a obſervé, dans un ouvrage publié il y a quelque temps, que ſi l'ame du pere eût été plus occupée du malheur de ſes enfans que de ſa propre douleur, il en auroit réſulté un intérêt beaucoup plus vif pour le ſpectateur.

Quoique cette réflexion ait été faite par un écrivain dont l'opinion eſt de la plus grande autorité dans tout ce qui tient aux arts, il n'eſt cependant guere poſſible d'imaginer qu'une nuance auſſi fine & auſſi délicate ſoit du reſſort de la *ſculpture*. Il eſt même à croire que l'artiſte qui oſeroit entreprendre d'exprimer une pareille affection de l'ame courroit grand riſque de l'affoiblir, & qui plus eſt de la rendre tout-à-fait inintelligible pour le ſpectateur.

Comme l'attitude générale d'une ſtatue ſe préſente aux yeux d'une maniere bien plus frappante que les traits du viſage, c'eſt dans cette habitude qu'on doit principalement chercher l'expreſſion: *patuit in corpore vultus*. La tête eſt une ſi petite partie, relativement à l'effet de toute la figure en général, que les anciens ſculpteurs ont quelquefois négligé de donner aux traits de la phyſionomie aucune expreſſion, pas même l'expreſſion générale de la paſſion qu'ils repréſentent. On en voit un exemple frappant dans le groupe des Lutteurs, qui, ſe trouvant engagés dans un combat fort animé, conſervent néanmoins ſur le viſage la plus grande ſérénité poſſible (2). On ne recommande pas cela comme un exemple à ſuivre, car il n'y a aucune raiſon de ne pas faire accorder l'air du viſage avec l'attitude & l'expreſſion de la figure: mais de ce que ce défaut étoit fréquent dans les ouvrages de *ſculpture* antique, on peut conclure qu'il provenoit de l'habitude qu'avoient les artiſtes de négliger ce qu'ils regardoient comme moins important.

Quoique la peinture & la *ſculpture* ſoient, ainſi que pluſieurs autres arts, fondés ſur les mêmes principes, il ſemble cependant qu'il n'y a aucun rapport dans ce qu'on peut appeller les principes ſecondaires de ces arts. La différence des matières ſur leſquelles ils exercent leur pouvoir doivent néceſſairement occaſionner une différence relative à la pratique qui leur eſt propre.

Il eſt un grand nombre de beautés de détail que le peintre ſaiſit aiſément & qui ſont hors de la portée du ſculpteur. On oſe même ajouter que dans le cas où il pourroit en faire uſage, ces ſortes de beautés, qui ne lui ſont pas propres, n'ajouteroient aucun prix, aucun mérite à ſes productions.

Parmi les différens eſſais infructueux que les ſculpteurs modernes ont faits pour le perfectionnement de leur art, on peut regarder comme les principaux ceux qui ſuivent.

La pratique de détacher les draperies des figures, pour les faire paroître volantes.

Les différens plans donnés au même bas-relief.

La prétention de préſenter les effets de la perſpective.

L'adoption du coſtume moderne, qui, en *ſculpture*, fait le plus mauvais effet.

La folie de chercher à faire jouer & voltiger la pierre en l'air eſt ſi viſible, qu'elle porte avec elle ſa condamnation. Cependant il paroît

(1) Je crois que M. Reynolds ſe trompe ici, & que ces expreſſions ont un ſens bien diſtinct, même quand on parle d'ouvrages de ſculpture. On célebre le caractère des ſtatues de Michel-Ange; mais on trouve qu'elles manquent de grace. On admire la grace de la Vénus, celle de l'Apollon, & de pluſieurs autres ouvrages antiques. On loue l'expreſſion du Milon du Puget, on trouve de la grace dans ſon Andromede. Enfin, quoiqu'en diſe M. Reynolds, on admire non ſeulement l'expreſſion corporelle, mais encore celle de la tête, dans la figure antique du Laocoon. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Ce qui pourroit excuſer l'auteur de cet ouvrage antique, c'eſt que, de la maniere que ſes lutteurs ſont groupés & penches vers la terre, les viſages ſont des parties peu apparentes dans tout l'enſemble. Or on ſait que les anciens avoient pour principe de s'attacher au plus utile, & de négliger ce qui l'étoit moins. Dans la compoſition de ce morceau, les têtes n'étant que des parties peu apparentes, ſont par conſequent peu utiles à l'effet de tout l'ouvrage, au-lieu que la tête eſt ordinairement la partie ſur laquelle s'attachent d'abord les yeux, & par conſéquent la plus importante de toutes. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

qu'elle a été l'objet de l'ambition de pluſieurs ſculpteurs modernes, & particuliérement du Bernin, qui avoit tellement pris à cœur de ſurmonter cette difficulté, qu'il n'a ceſſé de faire des eſſais pour y parvenir, quoiqu'il riſquât toujours de dégrader ainſi les plus belles parties de l'art. Comme ce ſtatuaire tient un des premiers rangs entre les modernes, il eſt du devoir de la critique de prévenir les mauvais effets que pourroit produire une ſi puiſſante autorité.

Le premier ouvrage célébre qu'il exécuta dans ſa jeuneſſe, le grouppe d'Apollon & Daphné, fit eſpérer qu'il diſputeroit un jour la palme aux meilleurs artiſtes de l'antiquité : mais il s'écarta bientôt de la bonne route. Quoique tous ſes ouvrages offrent des parties qui le diſtinguent de la foule des artiſtes ordinaires, il paroît néanmoins, par ſes dernières productions, qu'il s'étoit égaré. Au lieu de continuer l'étude de la beauté idéale qu'il avoit commencée avec tant de ſuccès, il ſe livra à la folle recherche des nouveautés ; &, entreprenant d'exécuter ce qui n'eſt pas au pouvoir de l'art, il s'obſtina à vaincre & à maîtriſer la dureté & la fierté du marbre. Quand même il ſeroit parvenu à donner un air de vérité aux draperies volantes qu'il affectoit, le mauvais effet & la confuſion qui réſultent de ce qu'elles ſe trouvent ainſi détachées de la figure à laquelle elles appartiennent, auroient dû ſuffire pour le détacher de cette méthode.

Je ne crois pas qu'il y ait dans notre académie d'autre ouvrage du Bernin, que le plâtre de la tête de ſon Neptune : mais ce morceau ſuffit pour nous donner un exemple de l'ineptie qu'il y a de vouloir repréſenter en ſculpture, les effets du vent par les moyens qu'il a choiſis. Les boucles de cheveux de cette tête voltigent en tous ſens, enſorte que l'on ne peut, du premier coup-d'œil, reconnoître quel eſt l'objet que l'on voit, ni démêler le viſage entre toutes ces boucles volantes, parce que tout étant de la même couleur & de la même ſolidité, tout ſe détache avec la même force.

Cette même confuſion embarraſſante qui réſulte ici des cheveux, eſt également produite par les draperies volantes, puiſque l'œil doit, par la même raiſon, les confondre inévitablement avec les formes principales de la figure, ſi même ces maſſes de pierre, qui ont la prétention d'imiter des draperies, ne l'empêchent pas abſolument de démêler les formes, juſqu'à ce qu'il ſoit à portée d'examiner l'ouvrage en détail, & de ſéparer, avec une ſorte d'effort, tout ce qui y eſt confondu.

Il eſt une règle générale, également vraie dans les deux arts ; c'eſt que, du premier coup-d'œil, on doit diſcerner, d'une manière claire & diſtincte, & ſans le moindre embarras, les formes & l'attitude d'une figure. C'eſt à quoi le peintre parvient aiſément, en éteignant certaines parties du fond, ou en les tenant aſſez obſcures, pour les empêcher de ſe mêler avec les parties principales, & par conſéquent de leur nuire.

Le ſculpteur n'a d'autre moyen d'empêcher cette confuſion, que d'attacher immédiatement à la figure, les draperies des grandes parties, de manière que les plis, en ſuivant l'ordre de ces parties, les accuſent nettement, & laiſſent appercevoir la forme & l'attitude du nud qu'elles couvrent.

Quoique la draperie de l'Apollon forme une grande maſſe, & ſe trouve ſéparée de la figure, elle ne contrarie point ce que nous venons d'établir. Cette draperie eſt totalement iſolée de la figure, & la régularité, la ſimplicité de ſa forme ne permettent en aucune manière de la confondre avec la figure. Elle n'en fait pas plus partie, que ne le font un cippe, un tronc d'arbre, ou de ſemblables objets que l'on voit ſouvent joints aux ſtatues.

Le principal objet de ces acceſſoires eſt de renforcer la ſtatue & de la préſerver des accidens. On croit aſſez généralement que le manteau qui tombe du bras de l'Apollon du Belvedère a la même deſtination ; mais l'artiſte a eu une plus grande idée ; celle d'éviter la ſéchereſſe qui ſeroit réſultée d'un bras nud étendu dans toute ſa longueur ; à quoi l'on peut ajouter l'effet déſagréable qu'auroit produit l'angle droit formé par le corps & le bras.

Les ſtatues des Apôtres, dans l'égliſe de Saint Jean de Latran, à Rome, me paroiſſent dignes de cenſure, comme offrant une imitation peu judicieuſe de la manière des peintres. Les draperies de ces ſtatues ſont diſpoſées par larges maſſes, & leur donnent, ſans contredit, une certaine grandioſité que l'ampleur & la quantité de l'étoffe doivent néceſſairement produire : mais en convenant qu'elles ſont exécutées avec beaucoup d'eſprit, & de manière à paroître auſſi legéres que la matiere le permet, on ſent qu'il a été impoſſible aux artiſtes de faire diſparoître totalement la peſanteur & la ſolidité de la pierre.

Ces figures tiennent beaucoup du ſtyle de Carle Maratte, & c'eſt, ſans doute, celui dont il auroit fait choix, s'il s'étoit adonné à la ſculpture. Comme on ſait d'ailleurs qu'il a préſidé à cet ouvrage, & qu'il étoit l'ami d'un des principaux ſculpteurs, on peut ſoupçonner que ſon goût y a plus ou moins influé. ſi même ce n'eſt pas lui qui en a donné les deſſins.

On ne peut voir ces ſtatues ſans y reconnoître ſa manière. Elles offrent le même défaut qu'on trouve ſi ſouvent dans ſes figures ; celui d'être ſurchargées de draperies, qui d'ailleurs ſont diſpoſées avec un art qui ne ſe cache pas aſſez. Je ne puis m'empêcher de croire que ſi Ruſconi, le Gros, Monot & les autres ſculpteurs employés

Digitized by Google

à ces ouvrages, avoient pris pour modèles les vêtemens simples de quelques ſtatues antiques, telles, entr'autres, que celles des philoſophes, ils auroient donné plus de grandioſité à leurs figures, & que ces draperies auroient été plus convenables au caractère des Apôtres.

Quoiqu'il n'y ait aucun moyen d'empêcher le mauvais effet que ces projections de draperies maſſives des ſtatues doivent toujours produire dans les ouvrages de ronde-boſſe, il n'en eſt pas de même de ceux en bas-relief. Le ſculpteur peut y manier à ſon gré, auſſi bien que le peintre même, des parties détachées de draperies, en les uniſſant au fond, & les y faiſant perdre en mourant, de manière qu'elles ne puiſſent ni embarraſſer les figures, ni rendre les compoſitions confuſes.

Mais dans ces ſortes d'ouvrages, le ſculpteur, peu ſatisfait de cette heureuſe imitation, s'eſt aviſé de repréſenter, comme les peintres, des figures ou des groupes de figures ſur des plans multipliés : c'eſt à dire quelques unes ſur un premier plan, & d'autres ſuppoſées à une plus grande diſtance ; pour parvenir à l'indication de ces plans dégradés, il n'a d'autre moyen que de faire les figures qu'il ſuppoſe éloignées, d'une proportion plus petite que celles qu'il place ſur le premier plan, & de leur donner moins de relief en raiſon de leur diſtance. Rien de cela n'atteint au but qu'il ſe propoſe. Ces figures paroiſſent ſeulement faites ſur une échelle plus petite, mais elles ſeront d'ailleurs auſſi voiſines de l'œil que celles qui ſe trouvent placées ſur la ligne de terre (1).

Ce procédé eſt non ſeulement ſans ſuccès relativement à l'intention de l'artiſte ; mais cette diviſion de l'ouvrage en pluſieurs petites parties lui fait immanquablement perdre de la grandeur de ſon effet général.

S'il eſt une partie dans laquelle les modernes ont, peut-être, ſurpaſſé les anciens, c'eſt la diſpoſition qu'ils ont faite quelquefois d'un ſimple groupe en bas-relief, & l'art avec lequel ils ont donné, par degré, plus de ſaillie aux différentes figures qui compoſent ce groupe, en partant du fond uni juſqu'au point où l'ouvrage devient de demi-boſſe. On ne connoît point, je penſe, d'ouvrage ancien, qui, à cet égard, puiſſe être comparé au talent que le Gros a montré dans le bas-relief d'un autel de l'égliſe des Jacobins, à Rome. Différens plans, ou dégrés de relief, produiſent donc un bon effet dans le même groupe, & c'eſt ce qu'a prouvé le Gros : mais cet exemple ne prouve rien en faveur des groupes ſéparés, & qui ſe trouvent à quelque diſtance les uns des autres, & ſe détachent les uns ſur les autres (2).

L'idée de ce perfectionnement dans l'art de compoſer un groupe en bas-relief a été ſuggérée, ſans doute, par la pratique des peintres modernes, qui détachent leurs figures ou leurs groupes du fond par la même dégradation inſenſible & qui operent en tous points d'après les mêmes principes généraux : mais comme le marbre n'a point de dégradation de ton, c'eſt l'économie de l'ouvrage qui offre le ſeul moyen d'y obtenir le clair-obſcur. Les anciens ſculpteurs n'ont pu emprunter ce procédé des peintres de leur temps, qui ſemblent, en général, avoir ignoré cet art. On voit dans les bas-reliefs de Lorenzo Guiberti, dont nous avons les plâtres dans notre académie, que l'artiſte n'a pas plus eſſayé cette reſſource, que ne l'ont fait les peintres de ſon ſiècle.

Le ſecond perfectionnement imaginaire dont on a voulu s'occuper, a été de repréſenter dans les bas-reliefs, les effets de la perſpective. Nous avons peu de choſe à dire ſur ce ſujet. On doit ſe rappeler avec combien peu de ſuccès les ſculpteurs modernes ont cherché à montrer par un de leurs angles les fabriques qu'ils ont introduites dans leurs bas-reliefs, afin qu'elles paruſſent fuir en perſpective vers le fond (3). Ces

(1) Un grand vice des plans multipliés dans les bas-reliefs, vice qui ſuffit à prouver que cette multiplication des plans n'eſt pas du reſſort de l'art, c'eſt que les premières figures portent des ombres ſur ces plans prétendus reculés, auxquels, dans la nature, cette ombre ſeroit loin de pouvoir atteindre. En peinture, les différens plans reculent par l'imitation de la perſpective aérienne, par la dégradation des tons, par la vapeur qui éteint les objets éloignés : ces reſſources ne ſont pas au pouvoir du ſculpteur. Il repréſente des figures qu'il prétend faire fuir, en dégradant leurs proportions, & qui ne fuient point par l'effet, puiſqu'un bas-relief, quelle que ſoit ſa profondeur réelle, ne peut fournir qu'une très-foible dégradation, depuis les figures les plus avancées, juſqu'au plan le plus reculé. Un art ne doit pas haſarder des menſonges qu'il ne peut ſoutenir adroitement. (*Note du Rédacteur.*)

(2) Le ſculpteur qui, dans un bas-relief, place des groupes qu'il ſuppoſe être à des enfoncemens différens les uns des autres, peut bien les dégrader de proportion ſuivant les loix de la perſpective linéale ; mais il ne peut les dégrader de ton & de couleur, ſuivant les loix de la perſpective aérienne. Il eſt encore trahi par l'effet des ombres, puiſque ſon premier groupe porte des ombres ſur les groupes reculés. Tous les menſonges de la peinture ſont au contraire vraiſemblables, parce qu'elle a des moyens d'unir toutes les apparences de la nature. (*Note du Rédacteur.*)

(3) Les auteurs des bas-reliefs, en montrant les fabriques par un de leurs angles, les font fuir par les lignes qu'ils tracent, ſans qu'elles fuient par le ton. C'eſt tracer de la perſpective, & non en exprimer l'effet ; il n'y a que le ton qui puiſſe le rendre. L'emploi des couleurs, ou du moins d'une couleur dégradée ſuivant l'effet de la nature, eſt abſolument néceſſaire à l'expreſſion de la perſpective. On la démontre par des lignes, on ne peut l'exprimer que par des tons, & il faut que la perſpective aérienne ſoit unie à la perſpective linéale. (*Note du Rédacteur.*)

Digitized by Google

eſſais nous montrent l'ardent deſir qu'ont eu ces artiſtes de ſurmonter les difficultés; mais ils nous prouvent en même temps que le marbre & la pierre ne ſe prêtent pas à ſeconder leur ambition.

Les anciens ont montré plus de ſageſſe, en ſe contentant de repréſenter ſeulement l'élévation des fabriques qu'ils introduiſoient dans leurs bas-reliefs. Ces fabriques ne ſont compoſées, pour ainſi dire, que de lignes horizontales & perpendiculaires, parce que l'interruption formée par des lignes qui ſe croiſent, & tout ce qui produit une multiplicité de parties ſubordonnées, détruit cette régularité & cette ſolidité d'où depend, à beaucoup d'égards, la grandioſité du ſtyle.

Nous voici parvenus à la dernière obſervation qui porte ſur la manière dont il faut draper les ſtatues faites en l'honneur des perſonnes mortes depuis peu, ou encore actuellement vivantes.

Cette queſtion, pour être bien diſcutée, demanderoit ſeule un long diſcours. Je me contenterai d'obſerver ici que celui qui ne voudra pas empêcher l'artiſte de développer ſon talent avec le plus grand avantage, ne doit pas exiger qu'il employe le coſtume moderne. La ſatisfaction de tranſmettre à la poſtérité la forme de nos vêtemens actuels eſt, ſans doute, achetée à trop haut prix, s'il faut y ſacrifier ce que l'art a de plus précieux. Le travail du marbre demande un très grand talent, & ce n'eſt pas la peine de ſe ſervir d'une matière auſſi ſolide que celle qu'employe le ſtatuaire, pour faire paſſer aux ſiécles futurs des modes dont l'exiſtence ne s'étend preſque jamais au delà d'une année.

Malgré le juſte deſir que peuvent avoir nos antiquaires de ſatisfaire aux loix de la juſtice & de la reconnoiſſance, en cherchant à procurer aux amateurs des temps à venir la même ſatisfaction de contempler & d'admirer les modes de nos jours, que celle dont ils jouiſſent eux mêmes en étudiant le coſtume des anciens; il me ſemble que la *peinture de genre* & la gravure doivent être regardées comme ſuffiſantes pour cet objet, ſans proſtituer le bel art de la ſculpture à des intentions ſi meſquines.

On peut voir en cette ville, (*Londres*) une ſtatue équeſtre dans le coſtume moderne, & il n'en faut pas davantage pour détourner les artiſtes de ſemblables eſſais. Ce genre mériteroit d'être rejeté quand on ne pourroit faire contre lui qu'une objection; c'eſt que nous ſommes tellement habitués à voir les vêtemens modernes, que cette trop grande familiarité ne s'accorde pas avec la dignité & la gravité de la *ſculpture*.

La *ſculpture* eſt un art formaliſte, régulier, auſtère même, qui dédaigne tous les objets familiers comme incompatibles avec ſa dignité, & qui rejette en même temps toute eſpèce d'affectation & d'apparence de ſtyle académique. Ce n'eſt donc qu'avec une grande circonſpection qu'il faut employer le contraſte, ſoit d'une figure avec une autre, ſoit des membres d'une ſeule ſtatue iſolée, ſoit des plis d'une draperie. Enfin tout ce qui tient à la fantaiſie ou au caprice, & tout ce qui eſt connu ſous le nom de pittoreſque, quoiqu'admirable partout ailleurs, ne peut s'accorder avec la ſageſſe & la gravité qui caractériſent particuliérement cet art.

Il n'y a rien qui diſtingue mieux le goût ſage & raiſonné, qu'une correſpondance régulière, un juſte accord entre les différentes parties du deſſin, qui toutes doivent être unies & enchaînées pour former un enſemble. Nous pouvons donc prononcer hardiment, d'après cette règle générale, que l'uniformité, la ſimplicité, la monotonie de la matière qu'emploie le ſculpteur, qui eſt ordinairement le marbre blanc, preſcrivent des limites à ſon art, & lui commandent de ne point s'écarter de la ſimplicité de deſſin qui y eſt convenable. (*Article extrait de M. Reynolds.*)

SEC (adj.), SÉCHERESSE (ſubſt. fém.). C'eſt par les applications que nous faiſons des mots attachés aux propriétés & aux fonctions de nos ſens, que nous donnons à la plus grande partie de nos idées intellectuelles une certaine exiſtence, qui les rend plus ſenſibles. Les ſens d'ailleurs ſemblent faire entr'eux communication, & communauté de biens, en ſe prêtant les différens mots où les différentes manières de s'exprimer qui leur ſont propres.

Ici la vue s'approprie ce qui appartient au toucher. Un corps peut être humide ou *ſec*; de ces deux qualités, la *ſéchereſſe* ſemble en général moins amie du tact, & vraiſemblablement cette différence a conduit aux applications empruntées de ce mot; elles expriment toutes un caractère blâmable. Un ſtyle *ſec*, une poéſie *ſéche*, un muſicien dont le jeu eſt *ſec*, une compoſition muſicale dont la tournure eſt *ſéche*, un trait & des contours *ſecs*, une couleur *ſéche*, ſont des défauts dont l'art d'écrire, la muſique & la peinture doivent ſe préſerver avec ſoin. Mais d'où provient cette *ſéchereſſe* de manière qui déplaît ſans doute d'un défaut de l'imagination; car le ſens de ce mot s'étend figurément juſqu'à cette faculté purement intellectuelle.

L'imagination dans les arts préſente l'image d'un terrein qui produit. Si l'imagination eſt peu féconde, elle préſente ce terrein dénué d'une fertilité qu'on attend d'elle, comme des ſables arides, comme une terre deſſéchée, & cette aridité ſe fait ſentir dans la manière dont l'image eſt rendue, comme elle ſe fait voir dans les fruits qu'il produit.

L'écrivain dont l'imagination eſt aride ou *ſéche* a quelque aſſimilation encore avec l'avare

Digitized by Google

qui retranche fur-tout & accorde à peine ce qui eſt abſolument néceſſaire.

Les vers du poëte *ſec* ſont dénués de graces, de liaiſon, de richeſſe, de cette ſorte d'abondance, ſuperflu néceſſaire aux agrémens de la poéſie. Le muſicien qui ne donne aux ſons qu'il tire de la corde & de l'archet aucune rondeur, qui retient les vibrations, ſemble ne produire qu'à regret les ſons qu'il fait entendre. Le deſſinateur qui a le même défaut trace ſes figures avec un trait ammaigri qui n'a rien de moëlleux; ſes contours ne ſont point préparés, ſa touche eſt épargnée. S'il devient peintre, ſes teintes ſeront ſans paſſages, mal fondues, & cette aridité, cette *ſéchereſſe*, comme on le voit, ou comme on peut le ſentir, ont un rapport avec le tact ſoit de la main, ſoit du palais ou de la langue. Ces idées ſe ſont jointes naturellement à celles qui ont rapport a la nature des ſols arides & *ſecs*, en oppoſition avec les terreins gras.

Il reſteroit à indiquer les moyens de ne pas tomber dans ce défaut; mais il faut obſerver qu'il peut tenir à pluſieurs cauſes qu'il faut auſſi déſigner.

Dans les premiers eſſais de l'art de la peinture, l'imitation tend & entraine les artiſtes à la *ſéchereſſe*, par l'effort qu'ils ſe croient obligés de faire pour imiter dans les plus petits détails les objets qu'ils prennent pour modèles. Cette *ſéchereſſe* tient à la marche générale de l'art; & la preuve qu'elle peut être indépendante du talent de l'artiſte, c'eſt que Raphaël, imitant les maîtres qui l'avoient précédés & qui n'étoient pas éloignés de la renaiſſance de l'art, a eu ce défaut dans ſa première manière, & l'a perdu abſolument dans ſa dernière. Ce défaut eſt donc corrigible par la méditation & le travail, lorſqu'il n'eſt pas inhérent au caractère de l'artiſte.

On peut comparer la plus grande partie des jeunes artiſtes qui commencent à deſſiner, aux nations qui, pour parler figurément, commencent, dans leur jeuneſſe, à pratiquer les arts.

Les jeunes artiſtes ſont naturellement portés à la *ſéchereſſe* dans les premiers eſſais qu'ils font du crayon, à moins que les bons modèles qu'on doit leur offrir à copier, & les bonnes inſtructions ne les détournent de cette *ſéchereſſe* qui les place au rang des artiſtes qui commencent ou à établir ou à faire renaître l'art. Il y a encore une *ſéchereſſe* qui tient aux moyens d'imitation. L'artiſte qui ſe ſert de la plume a beſoin de ſe défendre d'une *ſéchereſſe* attachée à l'outil qu'il employe. Le graveur qui ſe ſert ou de la pointe ou du burin, eſt conduit à la *ſéchereſſe*, ſi la méditation de ſon art, & l'exemple des habiles artiſtes, ne lui font trouver des moyens d'éviter ce défaut.

On recommande aux jeunes élèves de ne point trop aiguiſer leur crayon, pour que leur trait ſoit plus gras & plus moëlleux. On trouvera aux articles ACADEMIE & DESSIN des détails ſur ce méchaniſme, & dans ces détails, les moyens qu'on peut & qu'on doit employer pour ne pas tomber dans la *ſéchereſſe*.

Mais ſi ce défaut a ſa ſource dans la nature, les moyens dont je viens de parler ſeront d'inſuffiſans préſervatifs, & l'artiſte dont le caractère ſera *ſec*, l'eſprit aride, l'imagination ſterile, aura une *ſéchereſſe* que rien ne pourra corriger: elle ſe démontrera dans ſa manière de s'exprimer, dans ſes mouvemens, dans ſes actions & dans l'exercice de toutes les parties de ſon art. Les productions de cet art ſont, il eſt vrai, deſtinées à imiter les objets extérieurs; mais en même tems, elles trahiſſent toujours, dans cette imitation, aux yeux de ceux qui ſe donnent la peine de la bien obſerver, le caractère intérieur & moral de l'artiſte.

On doit appliquer au pinceau ce que j'ai dit du crayon, & les moyens ſouvent trop inſuffiſans de ſe corriger de la *ſéchereſſe*, ſont de copier & d'obſerver beaucoup les ouvrages des grands maîtres qui, pour parler le langage de l'art, ont peint gras & fait des tableaux dont la touche eſt moëlleuſe & dont la couleur fondue n'a point cette aridité qui tient à la *ſéchereſſe*. (*Article de M. WATELET.*)

SENTIMENT (ſubſt. maſc.) Ce mot peut s'employer, en parlant des ouvrages de l'art, dans un des ſens qu'on lui donne dans le langage ordinaire, où il ſe prend ſouvent pour l'effet de la ſenſibilité: Ainſi l'on peut dire qu'il y a du *ſentiment* dans l'ouvrage d'un artiſte, comme l'on diroit qu'il y en a dans l'ouvrage d'un poëte. Tous les peintres & ſtatuaires qui réuſſiſſent dans la partie de l'expreſſion, montrent du *ſentiment*, puiſque l'expreſſion dans l'art ne peut être produite que par une ſenſibilité exquiſe.

Mais le mot *ſentiment* a une ſignification dans laquelle il appartient à l'idiôme particulier des artiſtes, & il s'applique alors à une partie de l'art qui tient à l'exécution. C'eſt ainſi que l'on dit d'un contour qu'il y a du *ſentiment*; ou de quelque partie d'une figure qu'elle eſt faite avec *ſentiment*. Mais ce mot en prenant une nuance étrangère à ſon acception commune, ne s'écarte cependant pas de cette acception, puiſqu'il marque toujours un réſultat de la ſenſibilité. En effet, c'eſt parce qu'un artiſte ſent fortement ce qui ſert à bien exprimer les formes de la nature, qu'il les rend par un trait *reſſenti*, & qu'il donne à ſon trait ce qu'on appelle du *ſentiment*. C'eſt parce qu'il

Digitized by Google

s'eſt bien rendu compte de ce qu'il y a de principal dans une partie qui fait l'objet de ſon étude, c'eſt parce que ce caractère principal excite en ſon ame une ſenſation vive, qu'il exprime ce caractère avec *ſentiment*. Comme l'orateur prononce avec *ſentiment*, une vérité capitale dont il eſt bien pénétré, comme ſon accent eſt alors plus appuyé, plus vif, plus véhément, de même l'artiſte qui veut imiter un objet de la nature, employe les moyens de ſon art pour appuyer, en quelque ſorte, davantage, pour accuſer avec plus de force, pour rendre d'une manière plus frappante, ce qui contribue ſurtout à bien exprimer l'apparence de ce qui caractériſe principalement cet objet. Exprime-t-il ce caractère par un trait? on reconnoît qu'il l'a conduit d'une main plus vigoureuſe, qu'il l'a plus fortement appuyé dans la partie qui annonce principalement ce caractère. Frappe-t-il une touche? il lui donne une fermeté qui annonce le *ſentiment* dont il étoit rempli. N'a-t-il qu'un *ſentiment* incertain ſur l'objet qu'il imite? Il le rend avec molleſſe. Son trait, ſa touche partagent l'indéciſion de ſa penſée. L'indéciſion, la molleſſe, ſont le contraire de ce que, dans l'art, on exprime par le mot *ſentiment*. Le *ſentiment* eſt toujours accompagné de fermeté; mais la fermeté ne ſert qu'à diſſimuler l'ignorance, quand elle n'eſt pas le réſultat d'une ſenſation juſte imprimée par l'objet imité, & d'une connoiſſance parfaite de cet objet, ſans laquelle il ne peut exciter que des ſenſations incertaines. (L.)

SFUMATO (adj. Italien pris ſubſtantivement.) Il conſiſte dans une manière de peindre extrêmement moelleuſe, qui laiſſe une certaine incertitude ſur la terminaiſon du contour, & ſur les détails des formes quand on regarde l'ouvrage de près; mais qui n'occaſionne aucune indéciſion quand on ſe place à une juſte diſtance. Cette manière eſt agréable & exprime bien la nature, qui, à une certaine diſtance, nous montre les objets avec une ſorte d'indéciſion, parce qu'ils ſont enveloppés de plus ou moins de vapeurs. Cependant quoique le mot *ſfumato* ſignifie proprement *enfumé*, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre *ſfumato*, il faille repréſenter les objets comme ſi l'on ne les appercevoit qu'au travers d'une fumée: c'eſt alors l'excès de cette qualité, & elle devient vicieuſe. Le Guerchin a bien ſaiſi le point juſte du *ſfumato*; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.

Le *ſfumato* exclud la qualité dont nous venons de traiter dans le précédent article, & que nous avons exprimée par le mot *ſentiment*. La carrière de l'art eſt ſi vaſte, qu'on peut la parcourir avec gloire, ſans que les concurrens s'y rencontrent les uns les autres, & des couronnes y ſont promiſes aux athletes dont les qualités ſont les plus oppoſées. La condition des prix eſt de bien rendre les apparences de la nature, & il y a mille manières différentes de voir & de ſaiſir ces apparences. La nature montre les objets plongés dans le milieu aërien qui les enveloppe; telle eſt l'apparence que ſaiſiſſent les artiſtes qui peignent *ſfumato*. Les différentes parties qui compoſent les objets ont un caractère qui leur eſt propre: & c'eſt ce caractère dont ſont principalement frappés les artiſtes qui l'expriment avec *ſentiment*. (L.)

SGRAFITTO, peinture *al ſgrafitto*; c'eſt une manière de peindre introduite par le Polidore, & qui a été abandonnée après lui: le procédé en tenoit plutôt de la gravure que de la peinture. *Voyez* ÉGRATIGNE.

SILENCE (ſubſt. maſc.) Comme on dit qu'il y a du *tapage* dans un tableau, pour exprimer qu'il y a beaucoup de mouvement, on dit auſſi qu'il y a dans un tableau un grand *ſilence*, un beau *ſilence*, pour exprimer que la compoſition en eſt ſage ainſi que l'effet, que le tout-enſemble met l'ame du ſpectateur dans un état de calme dont il ſe plaît à jouir. Le *ſilence* ſuppoſe de la modération dans les mouvemens, & de la douceur dans l'effet. Il ne s'accorde point avec le grand éclat du coloris. C'eſt plutôt dans les écoles de Rome ou de Lombardie qu'il faut chercher un aimable *ſilence*, que dans les écoles brillantes de Veniſe ou de Flandre. (L.)

SIMPLICITE (ſubſt. fem.) Cette qualité, jointe à la beauté conſtitue le grand. Dès qu'on s'éloigne de la *ſimplicité*, on abandonne le grand pour tomber dans l'apparat. Le grand ſtyle ſuppoſe la *ſimplicité* dans toutes les parties; dans le ſujet, dans les formes, dans les attitudes, dans les ajuſtemens, dans la compoſition, dans l'ordonnance, dans les acceſſoires, dans les effets, dans la couleur. Rien de ſimple au contraire n'entre dans le ſtyle d'apparat; tout y eſt brillant, riche, faſtueux.

Le ſtyle ſimple & grand ſuppoſe une grande ame dans celui qui le poſſède, un grand goût dans celui qui l'applaudit. Le ſtyle d'apparat procure des ſuccès plus faciles & plus univerſels, mais une gloire moins durable.

A Rome, dit Mengs, où l'on a conſervé plus qu'ailleurs le goût antique, on mépriſe cette variété d'objets qui font, par leurs différentes couleurs, le charme des tableaux du Titien, & l'on cherche au contraire à rendre les compoſitions auſſi ſimples qu'il eſt poſſible. (L.)

SINUEUX (adj.) Ce mot n'appartient pas

Digitized by Google

à l'art, mais il exprime une idée qui y eſt relative. Les contours auroient de la roideur, ſi les lignes droites y dominoient : ils doivent décrire une grande variété de courbes, & être par conſéquent *ſinueux* ; c'eſt ce que les artiſtes expriment quand ils parlent de contours *ondoyans*, ou de lignes *ſerpentines* que décrivent les contours. (L.)

SITE. (ſubſt. maſc.) Ce mot, dans le langage de la peinture, ſignifie ce que veut dire, dans le langage ordinaire, *ſituation* d'un lieu, lorſqu'on dit, *une belle*, *une agréable*, *une riante ſituation*.

Il ſembleroit que le *ſite* devroit regarder principalement le payſage. Cependant il n'appartient guere moins à l'hiſtoire, parce qu'une très grande partie des actions qu'on repréſente dans les tableaux de ce genre ſe paſſent en plein air & dans la campagne.

D'ailleurs, comme le *ſite* embraſſe ce qu'on nomme en peinture les *plans géométriques* des tableaux, on ſent qu'en le conſidérant ſous ce rapport, le mot *ſite* convient à toute repréſentation d'action dans laquelle ſe trouve celle d'un terrein aéré de quelqu'étendue.

Le beau choix d'un *ſite* eſt cependant, il faut l'avouer, plus généralement eſſentiel au payſagiſte qu'au peintre d'hiſtoire, parce que, dans les ouvrages du premier, le *ſite* eſt l'objet principal, & que, dans les ouvrages du ſecond, le *ſite* n'eſt, en quelque façon, que l'acceſſoire.

Mais il ne faut pas prendre cette diſtinction à la rigueur ; car la perfection à laquelle doit tendre le peintre, exige, par rapport aux *ſites*, un choix très raiſonné.

Premierement, parce qu'il doit contribuer à déſigner le lieu de la ſcène, la ſaiſon & à peu près la partie du jour où s'eſt paſſée l'action qu'on repréſente, & que, par ces propriétés, le *ſite* fait quelquefois une partie très eſſentielle du *coſtume*.

Secondement, parce que le *ſite*, par ſa nature & ſon caractère, doit, en s'aſſortiſſant à l'action, contribuer à l'effet général, à l'agrément, à la poéſie, & quelquefois même à la moralité du ſujet.

En effet, un *ſite* très agréable ajoute au charme d'un ſujet deſtiné à plaire.

Celui dans lequel on peint Adam & Eve heureux de tous les dons & de tous les charmes que leur créateur a daigné leur prodiguer, doit contribuer, avec l'expreſſion de leurs traits, à donner l'idée de leur félicité. Ils habiteront ſans doute le *ſite* le plus fécond & le plus riant.

Les jardins d'Armide doivent offrir les charmes qu'elle avoit pris tant de ſoin d'y répandre, & le fond du tableau où l'on repréſente cette enchantereſſe avec ſon amant, doit être un *ſite* voluptueuſement romantique.

Celui des Champs-Élyſées où Enée veut embraſſer ſon pere, doit rappeller les idées poétiques que Virgile, ce grand peintre, nous a tranſmiſes.

Enfin le *ſite* du tableau dans lequel Pouſſin a repréſenté une idée ſi morale, ce *ſite* Arcadien, où deux jeunes amans heureux rencontrent ſur leurs pas le tombeau d'un mortel qui avoit joui, dans ces beaux lieux, des mêmes félicités qu'ils ſavourent, fait partie de la morale qu'exprime l'inſcription ſi connue : *Et in Arcadiâ ego.*

Comme les *ſites* des tableaux d'hiſtoire ſont généralement compoſés par le peintre, & ne peuvent que difficilement être exécutés d'après la nature, le ſoin le plus eſſentiel qu'on doit avoir, après le choix du caractère, & après avoir arrêté les diſpoſitions générales, eſt de déſigner les plans de manière que les dimenſions des terreins & des objets qui s'y trouvent, en indiquent les eſpaces & les éloignemens.

Ce ſoin exige (ce que les artiſtes obſervent rarement avec aſſez d'exactitude) de recourir aux loix des deux perſpectives. Premièrement, en ſe fixant des points à-peu-près déterminés d'éloignement ; ſecondement en faiſant entrer dans ces déterminations les inégalités des terreins, les profondeurs des vallons, les hauteurs des collines & celles des montagnes. Enfin en déterminant, d'après ces points arrêtés, les grandeurs & les formes particulières des arbres, des rochers, des fabriques, & en établiſſant bien, d'après toutes ces dimenſions, l'effet perſpectif aérien qui, joint à l'exactitude de la perſpective linéale, fait parcourir à l'œil du ſpectateur l'étendue du terrein qu'on a eu deſſein de repréſenter, & le promène dans des lieux circonſcrits, ou le fait voyager dans de vaſtes contrées.

On doit faire entrer dans les richeſſes des *ſites*, l'étendue des mers, ſi le ſujet le comporte, les aſpects des rivieres & les accidens dont le Ciel eſt ſuſceptible ; car les effets de ſa lumiere, les formes, les couleurs des nuages & le ton dont on les peint, contribuent, non-ſeulement à l'effet général du clair-obſcur, & à l'harmonie de la couleur, mais au caractère des *ſites*, & à déterminer, comme je l'ai dit, la ſaiſon & les parties du jour.

Les *ſites* que repréſentent les payſagiſtes demandent une ſorte de méditation, relativement aux détails. J'ai parlé de cet objet à l'article PAYSAGE. J'ajouterai ſeulement ici que les *ſites* pittoreſques, piquans ou extraordinaires, peuvent, lorſqu'ils ſont bien choiſis & bien compoſés, faire excuſer quelques moindres perfections dans l'exécution des détails, & qu'à ſon tour, l'exécution fine, juſte & ſoignée dans toutes les parties, peut donner à des *ſites* communs & qui manquent de caractère, des agrémens

Digitized by Google

agrémens qui attachent & qui plaisent. (*Article de M.* WATELET.)

SOIGNÉ. (adj.) Un ouvrage *soigné* est celui à qui l'on a donné des soins curieux & recherchés. Ces soins ne s'accordent pas avec l'enthousiasme, ni même avec la vivacité de conception qui entraîne ordinairement celle de l'exécution. L'idée du *soigné* emporte avec elle celle de la petitesse dans l'ouvrage & de la médiocrité dans l'esprit de l'ouvrier, & par conséquent elle exclud celle du grand.

Ce n'est pas que les ouvrages qui ont le plus de véritable grandeur, & ceux même qui sont inspirés par l'enthousiasme, n'exigent des soins. Léonard de Vinci, Raphaël, Michel-Ange lui-même, tout bouillant qu'il étoit, donnoient des soins à leurs travaux; mais ils n'y donnoient pas cette sorte de soins qui produisent le *précieux*, le *recherché* & ce qu'on entend enfin par le mot *soigné*.

Il peut sembler contradictoire de dire qu'un bon ouvrage exige des soins, & même de très grands soins, & d'ajouter que le *soigné* ne convient qu'à des ouvrages d'un genre médiocre. Mais avec un peu de réflexion, on sentira qu'il faudroit avoir l'ame bien froide pour se trouver devant un tableau dont le sujet auroit de la grandeur, & qui seroit traité avec toute la grandeur convenable au sujet, & n'avoir d'autre éloge à donner à un si bel ouvrage, sinon que c'est un ouvrage *soigné*.

Mais quand on voit un petit tableau, dont le sujet est indifférent par lui-même, tels que sont, en général, les sujets traités par les Maîtres Hollandois; quand on reconnoît que les soins de l'artiste ont donné du prix à ce sujet trivial, on peut dire que c'est un ouvrage *soigné*, *très soigné*, & c'est lui accorder en grande partie l'éloge qu'il mérite.

Le sentiment des soins que l'artiste s'est donnés pour parvenir à la perfection d'un grand ouvrage contribue si peu au plaisir des spectateurs, ou plutôt est tellement nuisible à ce plaisir, que l'on cherche à diffimuler ces soins par des travaux qu'on ajoute à tout l'appareil du premier travail, & auxquels on donne la plus grande apparence de liberté. On tâche, par ces dernières touches, de persuader au public que l'ouvrage auquel on a donné le plus grand soin, n'a coûté cependant aucun soin, & a été, en quelque sorte, produit par un acte simple de la volonté. Ces derniers travaux qui dissimulent le travail étudié des dessous, contribuent beaucoup à ce qu'on appelle la belle manœuvre.

Cependant il est des palmes pour tous les genres de mérite dans la carrière des arts; & ceux qui n'ont reçu de la nature que le moyen de plaire par des ouvrages *soignés*, doivent se contenter de leur partage. On ne marche pas sans gloire sur les pas des Gerard Douw, des Mieris, des Vander Werf. (L.)

SOUPLESSE. (subst. fém.) Cette qualité louable est opposée au vice de la roideur. Elle doit se trouver dans les contours, dans les attitudes, dans les ajustemens & dans toute la composition. Les contours doivent être sinueux, coulans; les attitudes être faciles; les ajustemens naturels; la composition, variée: si toutes ces loix sont observées dans un ouvrage, il n'aura pas de roideur; on y trouvera toute la *souplesse* que l'on est en droit d'exiger.

La *souplesse* s'attribue plus particulièrement au mouvement des contours, au cadencement des parties, au jet des draperies, qu'à l'ordonnance générale. » C'est des cadencemens » répandus dans les parties du corps qui en » sont susceptibles, que naît, dit Dandré Bar» don, cette *souplesse* qui donne des graces » infinies à la nature: prérogative sans la» quelle une tête, une figure, ressemblent à un » bloc de marbre sans mouvement, & n'ont » ni ame, ni esprit.

» Que la *souplesse*, si justement requise pour » les graces de l'imitation & pour les char» mes du prestige, ne jette pas cependant le » dessinateur dans cette espèce de dislocation » vicieuse qui fait disparoître la solidité de la » machine animale. En se rappellant les prin» cipes de l'ostéologie, il se souviendra que » les os se trouvent sous les chairs; qu'ils ne » sont flexibles que dans leurs articulations, » & il sentira qu'il y a du danger de les » faire paroître brisés, lorsqu'à leur préjudice » on donne une *souplesse* outrée & un mou» vement exagéré aux muscles & aux membres » d'une figure, qui ne doivent avoir qu'un lé» ger cadencement.

» Qu'il évite de prêter à son ensemble ce » tortillement affecté que la nature dément, » & qui est un des plus grands vices de la » *manière*. La *souplesse* consiste bien plus dans » la disposition naturelle & facile de toutes » les parties, que dans les travaux auxquels on » astervit tous les muscles. C'est altérer leur » mouvement, que de les trop tourmenter. » Que les figures soient souples sans affecta» tion: c'est le moyen de leur donner cette » ame, cette expression, qui les rend si admi» rables dans la belle nature. «

Voyez les mots DRAPERIE, JET *des draperies*, PLIS *des draperies*; on y établit des principes qui conduisent à la *souplesse* dans cette partie.

SOURD. (adj.) Il seroit assez difficile de dire comment on a adapté à la peinture un

Digitized by Google

terme qui a rapport au ſens de l'ouïe, à moins qu'on ne ſe reſſouvînt de cet aveugle-né à qui l'on demandoit ce qu'il imaginoit par la couleur écarlate, dont on lui avoit pluſieurs fois vanté l'éclat. » J'imagine, répondit-il, » quelque choſe de ſemblable au ſon de la » trompette ».

Il en eſt à peu près de même du mot *ſourd*, adopté dans la peinture, pour ſignifier des couleurs ou des fonds qui n'ont aucun éclat; car on ſuppoſe que la ſenſation produite à leur occaſion ſur la vue, approche de celle que cauſent ſur l'oreille des ſons adoucis & qui ont quelque choſe de vague.

On appelle donc *ſourd* en peinture les couleurs ou les fonds dont le ton a quelque choſe de doux & de vague; & ces tons, qui ſe forment par des couleurs rompues & ſans éclat, ſont doux en effet à l'œil comme les ſons de certains inſtrumens à ſourdine, ou comme des accords qu'on entendroit de loin, le ſont à l'oreille.

Les tons *ſourds* font briller les objets peints de couleurs brillantes, comme les accords adoucis font valoir les voix ſonores qu'ils accompagnent.

Le pouvoir de ces oppoſitions bien ménagées eſt connu dans les arts.

Le peintre de fleurs, les peintres de pluſieurs genres, ceux qui s'occupent du portrait, enfin les peintres d'hiſtoire même, font dans pluſieurs occaſions un uſage heureux des fonds *ſourds*; mais c'eſt au mot *fond* que j'ai dû placer quelques obſervations plus détaillées qui ſe rapportent à celles-ci. (*Article de M.* WATELET.)

SPIRITUEL. (adj.) Les figures ſeront *ſpirituelles*, ſi elles ont de l'expreſſion. Il eſt aiſé de ſentir que des têtes qui expriment avec juſteſſe les affections de l'ame dont les figures ſont cenſées pénétrées, ont tout l'eſprit qu'elles doivent avoir.

On dit un trait *ſpirituel*, une touche *ſpirituelle*, comme on dit: il y a de l'*eſprit* dans ce trait; cela eſt touché avec *eſprit*. On dit même que le feuillé d'un payſage eſt *ſpirituel*, ou qu'il y a de l'*eſprit* dans le feuillé d'un payſage: alors le mot *ſpirituel* ſe rapporte à la manœuvre, & prend une ſignification particulière à la langue de l'art. *Voyez* l'article ESPRIT. (L.)

STANTÉ. (adj.) Ce mot qui appartient excluſivement à la peinture, eſt ſynonyme de peiné, fatigué. Il eſt emprunté du verbe italien *ſtentare*, qui ſignifie pâtir, être mal à ſon aiſe, ſe donner de la peine.

Un peintre doit ſe donner de la peine pour parvenir à plaire; mais il ne plaira pas s'il laiſſe ſentir la peine qu'il s'eſt donnée. Quand on a bien travaillé pour finir un tableau, il reſte ſouvent un dernier travail à faire pour empêcher qu'il ne paroiſſe *ſtanté*. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. maſc.) Sculpteur. Quoique ce mot appartienne au ſtyle élevé, il eſt néceſſaire, même dans l'uſage commun, pour diſtinguer le ſculpteur qui fait des ſtatues, de celui qui ne fait que des ornemens. Les latins employoient le mot *ſtatuarius* pour ſignifier l'artiſte qui faiſoit des ſtatues en bronze. C'eſt dans ce ſens que Pline en fait uſage. Il appelloit l'artiſte qui travailloit en marbre *ſculptor*, *marmorum ſculptor*. Cette diſtinction avoit beaucoup de juſteſſe. L'artiſte qui fait un ouvrage que l'on doit couler en bronze ne ſculpte pas, il modèle. (L.)

STATUAIRE (ſubſt. fém.) La ſtatuaire eſt l'art de faire des ſtatues. Socrate exerça la *ſtatuaire* avant de ſe livrer à la philoſophie.

STATUE (ſubſt. fem.) Figure fondue en bronze, ou ſculptée en marbre, en pierre, en bois. Ce mot vient du verbe latin *ſtare* qui ſignifie *ſe tenir debout*. On ne devroit donc appeller *ſtatues* que des figures droites, & laiſſer le nom générique de figures à celles qui ſont aſſiſes ou couchées. Cependant l'uſage l'emporte ſur les convenances étymologiques, &, par exemple, dans le détail des *ſtatues* de Verſailles, on compte le Gladiateur mourant.

L'uſage a ſa bizarrerie. Toute figure ſculptée & debout devroit ſe nommer *ſtatue*: Mais pour qu'on lui accorde ce nom, il faut, ſans qu'on puiſſe dire ſur quel fondement, qu'elle ſoit d'une proportion approchante au moins de la proportion naturelle. Ainſi une figure ſculptée dans la proportion de demi-nature, ou au deſſous de cette proportion, ne s'appelle point *ſtatue*, mais figure. Si cette figure eſt de bronze, on l'appelle quelquefois ſimplement un bronze, ſurtout quand il s'agit de l'antique. On appelle auſſi quelquefois un marbre, une figure de marbre.

La figure en diminuant de proportion perd le nom de *ſtatue*; mais en augmentant de proportion, elle la conſerve. Le plus grand coloſſe que l'on puiſſe exécuter eſt une *ſtatue*. (L.)

STRAPASSER (v. act.) Les artiſtes françois ont formé ce mot de l'italien *ſtrapazzare* qui ſignifie *tourmenter*. Une figure *ſtrapaſſée* peut-être tourmentée au point d'être même eſtropiée; mais on n'appellera pas cependant *ſtrapaſſée* une figure eſtropiée par l'ignorance d'un mechant artiſte. *Stirapaſſer* eſt un défaut, mais dans lequel ne peut tomber un peintre mé-

Digitized by Google

diocre, car il ſuppoſe de la facilité & de la *grandioſité*. On tombe dans le *ſtrapaſſé* en voulant outrer la grandeur de caractère & de mouvement; & en ſe piquant de joindre à ces qualités louables par elles-mêmes, quand elles ſont modérées, le charme d'une extrême facilité.

Du verbe *ſtrapaſſer*, on a dérivé le mot *ſtrapaſſon* pour déſigner l'artiſte qui *ſtrapaſſe* des figures. Alphonſe Dufrenoy, dans ſes *ſentimens ſur les ouvrages des meilleurs peintres*, accorde au Tintoret le mérite de grand deſſinateur, & de praticien, mais il lui refuſe la pureté des contours, & il ajoute qu'il étoit quelquefois *grand ſtrapaſſon*. Cela confirme ce que nous avons dit que le défaut de *ſtrapaſſer* ne peut appartenir qu'à un habile deſſinateur, qui, abuſant de ſa ſcience, tombe dans ce qu'on appelle la pratique, abandonne la nature, & cherche hors d'elle une grandioſité impoſante, mais qu'elle déſavoue, un mouvement qui étonne, mais qu'elle eſt incapable de produire.

Ainſi une compoſition peut elle-même être *ſtrapaſſée*, c'eſt-à-dire tourmentée, quand elle exagère les mouvemens qu'a pu offrir la nature dans l'action ſuppoſée.

J'ai ſous les yeux une note d'un homme qui joint à la pratique de la peinture, une ſavante théorie de cet art. Il croit que *ſtrapaʒʒato* veut dire *exagéré*, *outre-paſſé*, & qu'il s'entend toujours en peinture d'une exagération du *grand*. Il ſe trompe ſur la formation & la véritable ſignification de ce mot, & il confond *ſtrapaʒʒare* avec *trapaſſare* ou *oltrapaſſare* : mais il ne ſe trompe pas, quand il ajoute que la qualité de *ſtrapaſſées* peut ſe donner à des peintures dont les auteurs ont paſſé les bornes de ces proportions exactes dans leſquelles ſe renferme le ſtyle vrai & grand tout enſemble. Le *ſtrapaſſon* eſtropie la nature en voulant l'aggrandir. (L.)

STYLE (ſubſt. maſc.) La réunion de toutes les parties qui concourent à la conception, à la compoſition & à l'exécution d'un ouvrage de l'art, en forment ce qu'on appelle le *ſtyle*, & l'on peut dire qu'il conſtitue la manière d'être de cet ouvrage. Il y a une infinité de *ſtyles* : mais les principaux, & ceux dont tous les autres ne ſont que des nuances, peuvent être réduits à un certain nombre déterminé : ſavoir, le ſublime, le beau, l'expreſſif & le naturel.

Le *ſtyle ſublime* eſt la manière propre à l'exécution des plus grandes idées, de celles qui nous rendent ſenſibles les qualités d'objets qui ſont d'une nature ſupérieure à ceux que nous connoiſſons par les ſens. Tels ſont, dans notre religion, Dieu & les anges; tels ſont, dans l'antique mythologie, les divinités de différens genres, qui doivent être déſignées par des qualités différentes, & les perſonnages héroïques qui tiennent le milieu entre la nature des dieux & celle de l'homme.

La magie de ce *ſtyle* conſiſte à ſavoir unir enſemble, dans un même objet, le poſſible & l'impoſſible. Pour rendre le poſſible, l'artiſte doit n'employer que des formes connues : pour s'élever juſqu'à l'impoſſible, il doit porter ces formes à une perfection qui ne ſe trouve que dans ſa penſée & dont la nature n'offre point de modèles; il doit, dans ces formes, négliger tous ces ſignes d'un méchaniſme inférieur, qui ſemblent n'être pas abſolument néceſſaires à l'action, dont on a droit de ſuppoſer que des perſonnages divins peuvent ſe paſſer, & qui ne font qu'interrompre par des formes ſubalternes, la grandeur des formes principales.

L'Apollon du Belvedère eſt le plus grand exemple que nous ayons de ce *ſtyle*. Nous en aurions peut-être des exemples ſupérieurs encore, ſi le temps ne nous avoit pas enviè la poſſeſſion des chefs-d'œuvre qu'admiroit l'antiquité.

Le *beau ſtyle* eſt celui qui rend ſenſible l'idée de la perfection dans la nature humaine. Il doit être pur, & débarraſſé de toutes les parties inutiles ou gratuites; mais ſans s'élever cependant juſqu'à l'idée ſublime d'une nature céleſte. Il doit être plus individuel, moins fier, moins auſtère, plus ſuave que le *ſtyle* ſublime : en donnant une idée de la perfection poſſible, il ne remonte pas juſqu'à celle qui n'eſt donnée qu'aux dieux.

Ce *ſtyle* n'a pas encore été porté juſqu'au degré ſuprême par les modernes. Les témoignages des anciens peuvent nous faire penſer que, ſi nous poſſédions les ouvrages de Zeuxis, & ſur-tout ſon Hélène, nous aurions de quoi nous en former une idée. Les ſtatues grecques qui nous reſtent ſont, en général, plus ou moins de ce *ſtyle*, ſuivant ce qui convient à chacune d'elles; & lors même que, dans quelques unes, l'expreſſion énergique des paſſions eſt fortement prononcée, comme dans le Laocoon, les formes heureuſes de la beauté s'y font toujours appercevoir, malgré l'altération que doit y cauſer une ſituation violente.

La beauté y change de caractère ſuivant l'objet où elle ſe trouve. Ainſi, par exemple, dans l'Apollon, elle approche du ſublime auquel elle devoit atteindre dans le Jupiter de Phidias; dans le Méléagre, elle eſt humaine, mais héroïque; la Niobé nous montre la beauté dans la nature des femmes; l'Apollino, la Vénus de Médicis nous la font voir telle qu'elle convient dans les ſujets gracieux. Le Caſtor & Pollux de Saint Ildéphonſe, la lutte de Florence, le Gladiateur Borgheſe, l'Hercule Farnèſe, offrent tous un caractère différent; mais on remarque dans tous ces ouvrages que les artiſtes n'ont jamais oublié de leur donner la beauté.

Digitized by Google

Le *ſtyle gracieux* conſiſte à donner aux figures des mouvemens aiſés, modérés, délicats, plus modeſtes que fiers. L'exécution en doit être facile, ſuave, variée, mais ſans tomber dans la *maniére*.

Apelles, ſuivant le témoignage des Grecs, avoit porté cette partie à un degré ſupérieur. Mais il faut remarquer ici que les anciens avoient, de la grace, une idée toute différente de celle que nous nous en formons aujourd'hui. En comparant la grace que nous donnons à nos ouvrages de peinture avec celle des anciens, la nôtre ne paroîtra qu'une affectation théatrale qui ne convient pas à la beauté parfaite, & qui ne conſiſte, pour ainſi dire, qu'en certains geſtes, certains mouvemens, certaines attitudes, qui, loin d'être naturels, ſont plutôt pénibles & même violens, ou qui reſſemblent à ceux des enfans, comme on le voit dans quelques ouvrages du Corrége même, & plus encore dans ceux du Parmeſan & d'autres peintres qui ont ſuivi la même route. Ce n'étoit pas de cette manière que les anciens exprimoient la grace : elle étoit chez eux un caractére qui tenoit à l'idée du beau, & conſiſtoit à nous faire appercevoir dans la beauté ce qui contribue ſur-tout à la rendre agréable.

Les modéles les plus parfaits que les Grecs nous aient donné de ce *ſtyle*, ſont la Vénus de Médicis, l'Apollino, l'Hermaphrodite de la *Villa Borgheſe*, ce qui reſte d'antique du beau Cupidon de la même Vigne, & pluſieurs autres ſtatues. Raphaël a bien donné la vraie grace aux mouvemens des figures; mais il lui manquoit cependant une certaine élégance dans les formes & dans les contours, & ſon exécution a quelque choſe de trop prononcé & de trop déterminé.

Le Corrége peut ſervir de modéle pour le *ſtyle gracieux* dans les contours, dans le clair-obſcur, & dans tout ce qui eſt compris ſous le nom d'exécution. Cet artiſte poſſédoit au plus haut degré la partie dont ſe vantoit Apelles, quand il diſoit de lui & de Protogéne qu'ils étoient égaux dans tout le reſte; mais que celui-ci ne ſavoit pas quand il falloit s'arrêter : voulant donner à entendre par là que le trop grand travail nuit à la grace des ouvrages de l'art, & qu'il eſt contraire au *ſtyle* gracieux.

Le *ſtyle empreſſif* eſt celui d'un auteur qui a fait de l'expreſſion le principal but de ſon travail. On peut propoſer Raphaël comme un parfait modéle de ce *ſtyle*; jamais perſonne ne l'a ſurpaſſé dans cette partie. Les anciens Grecs ont préféré la beauté à l'expreſſion; trop ſenſibles à la perfection, ils craignoient de dégrader les formes par l'altération qu'occaſionnent les paſſions violentes.

Aucun des artiſtes modernes n'a ſu ſaiſir auſſi bien le juſte dégré de l'expreſſion que Raphaël, qui ſemble avoir fait le portrait des perſonnages qu'il a mis ſur la ſcéne, tandis que la plupart des autres maîtres, quoique d'un grand mérite, n'ont peint que des eſpéces de perſonnages factices ou ſcéniques, qui paroiſſent vouloir imiter les actions des perſonnes qu'ils repréſentent; ces expreſſions manquées dégénérent en pure affectation, & prouvent que les artiſtes qui les ont traitées ne ſe ſont pas *pénétrés* de la paſſion qu'ils vouloient rendre, & qu'ils ont cherché ſeulement à donner à leurs figures une attitude pittoreſque. Des peintres, eſtimables d'ailleurs, n'ont fait conſiſter l'expreſſion que dans certaines actions particuliéres; d'autres ſont abſolument froids & ſans vie. Mais Raphaël a généralement bien réuſſi dans toutes les parties, & ſon exécution correſpond parfaitement au *ſtyle* qu'il s'eſt propoſé.

Le *ſtyle naturel* eſt celui par lequel l'artiſte ne cherche qu'à rendre la nature même, ſans la corriger & ſans l'embellir : c'eſt celui des peintres qui, en imitant la nature, n'ont pas eu le talent de prêter quelque beauté idéale à leurs modéles, ou de faire un choix de ce que la nature offre de plus beau. Ils ſe contentent de la copier telle qu'elle ſe préſente à leurs yeux, & comme on peut la voir à chaque inſtant.

On peut comparer ce *ſtyle* de la peinture à celui de la poéſie comique, dans laquelle on employe l'art des vers, mais ſans ſe permettre des idées réellement poétiques. Quelques peintres Flamands & Hollandois, tels que Rembrandt, Gerard Douw, Teniers, &c., ont porté ce *ſtyle* à un haut dégré de perfection. Cependant on en trouve les meilleurs modéles dans les ouvrages de Diégo Velaſquez, & ſi le Titien lui a été ſupérieur dans la partie du coloris, on peut dire que Velaſquez l'a bien ſurpaſſé dans l'intelligence du clair-obſcur & dans la perſpective aérienne, qui ſont les parties les plus néceſſaires à ce *ſtyle* pour parvenir à l'idée de la vérité, puiſque les objets naturels ne peuvent exiſter ſans avoir du relief & ſans qu'il y ait une certaine diſtance entre eux, au lieu que la beauté des couleurs locales eſt arbitraire.

Il y a des *ſtyles vicieux*, qui ont l'approbation de ceux dont le goût n'eſt ni aſſez délicat ni aſſez ſûr pour diſcerner le vrai mérite des grands maîtres, & qui ſe trompent en prenant l'apparence pour le vrai talent. C'eſt cette ignorance qui a fait adopter par pluſieurs le *ſtyle* chargé de Michel-Ange, qu'ils ont pris pour la grande manière de ce maître : c'eſt cette ignorance qui a fait admirer à d'autres autant que le *ſtyle* gracieux du Corrége, la manière léchée & affectée de quelques peintres de l'école lombarde. Il en eſt de même de ces *ſtyles* maniérés qui ne conſiſtent en général que

Digitized by Google

dans une exagération des choſes accidentelles de la nature, exagération qui devroit être tout au plus employée à démontrer les objets à ceux qui ne pourroient les comprendre ſi on ne leur en offroit que les formes eſſentielles. Le moyen dont les artiſtes qui adoptent ce *ſtyle* font uſage pour plaire, c'eſt d'orner leurs ouvrages par la beauté des couleurs locales de tous les objets, par leur variété, par la force & le contraſte du clair-obſcur, & par une diſtribution arbitraire de maſſes d'ombre & de lumière. Leurs ouvrages ſont plus faits pour frapper les yeux, que pour plaire au goût & à la raiſon. Ce *ſtyle* a été adopté par pluſieurs artiſtes eſtimés, particulièrement hors de l'Italie. Ces artiſtes ſont eſtimables en effet dans d'autres parties; telles que la facilité, & l'abondance des idées.

On peut donner le nom de *facile* à un *ſtyle* qui a de l'agrément, qui ſuppoſe peu de peine, peu de recherches de la part de ceux qui le ſuivent, qui n'entraîne pas de grands défauts, & que n'accompagnent pas de grandes beautés. C'eſt dans ce *ſtyle* que s'eſt diſtingué Pierre de Cortone & ceux de ſon école, particulièrement Luc Giordano. Les peintres qui ont ſuivi ce *ſtyle* ſe ſont contentés de donner aux différentes parties de l'art l'expreſſion néceſſaire pour diſtinguer une choſe d'une autre, mais ils ne ſe ſont pas piqués de porter aucune partie à la perfection. Elle eſt connue de peu de perſonnes, & eſt trop ſouvent ignorée de ceux qui récompenſent le plus magnifiquement les maîtres de l'art. (*Extrait des œuvres de* MENGS).

M. Reynolds a partagé la peinture d'hiſtoire en trois *ſtyles*; le *grand ſtyle*, le *ſtyle d'apparat* & le *compoſé*. Il fait conſiſter le premier à s'élever au deſſus des formes individuelles, & à éviter toutes les particularités locales & les petits détails de toute eſpèce. Il donne pour modèles de ce *ſtyle* les ouvrages des ſtatuaires grecs. Dans le grand *ſtyle*, on cherche la beauté, la juſte expreſſion & non le nombre des figures; une couleur capable de fixer l'attention du ſpectateur, d'augmenter en ſon ame l'impreſſion qu'y doit faire le ſujet, & non l'éclat qui éblouit les yeux & empêche l'ame de ſe recueillir pour jouir du ſpectacle qui lui eſt offert; les attitudes vraies qu'inſpire la nature, & non les attitudes affectées auxquelles nous avons été accoutumés par notre éducation, & qu'elle nous fait regarder comme de la grace; les mouvemens que l'homme fait avec facilité, & non ceux qui le mettent dans un état violent. Enfin le beau & le ſimple compoſent ce *ſtyle*.

Le *ſtyle d'apparat* eſt celui dans lequel on cherche à plaire par des compoſitions tumultueuſes, dans leſquelles on fait entrer un grand nombre d'objets; par de grands mouvemens, par des effets ſinguliers de clair-obſcur, par le vif éclat des couleurs, & enfin par tout ce qui eſt capable d'affecter agréablement le ſens de la vue, ſans parler à l'ame ni à l'eſprit. On peut l'appeller le *ſtyle ornemental*, parce qu'il eſt propre à orner, à décorer des appartemens, des édifices, mais qu'il eſt indifférent à l'inſtruction. On peut auſſi l'appeller le *ſtyle pittoreſque*, parce qu'on y recherche tous les agrémens que peut procurer la peinture proprement dite, en négligeant les beautés ſupérieures qu'elle doit créer en qualité de poéſie. Joſerois dire qu'on peut même l'appeller le *ſtyle ſenſuel*, parce qu'il ne s'occupe que de flatter un de nos ſens.

Du grand *ſtyle* & du *ſtyle d'apparat*, le premier négligeant les beautés ſecondaires de l'art, ou ne les admettant qu'avec la plus grande diſcrétion; le ſecond faiſant de ces agrémens ſecondaires ſon principal objet, peut ſe former un troiſième *ſtyle*, compoſé de l'un & de l'autre, moins grand que celui qui ne s'attache qu'à la beauté par excellence, mais ayant cependant de la grandeur, & cherchant à la parer de tous les agrémens que procure l'étude de la couleur propre, la magie du clair obſcur, & la recherche de ce qu'on appelle la grace, qualité inférieure à la beauté proprement dite, qui tient plus à la majeſté. En cherchant ce *ſtyle compoſé*, il eſt aiſé de tomber dans un *ſtyle* bâtard; de dégrader par des agrémens trop fleuris la noble ſimplicité des grandes écoles, & de ternir l'éclat de l'école vénitienne par le mélange de cette ſimplicité. Le *grand ſtyle* aime à être conſervé dans ſa pureté native; tout mélange le dégrade.

Les plus beaux modèles qu'on puiſſe offrir du *ſtyle compoſé* ſont les ouvrages du Corrège. Cet artiſte enchanteur a ſu franchir avec ſuccès une carrière où les chutes ſont faciles. Tout conſpire chez lui à produire un grand effet: la belle étendue de ſes lumières, ſa couleur, ſa manière générale de draper, ſes contours coulans & faciles. Après lui, & peut-être d'un pas égal, marche le Parmeſan, qui a annobli la molleſſe efféminée de la manière moderne, l'a réunie à la ſimplicité de l'antique & même à la grandeur, à la ſévérité de Michel-Ange. Tous deux cependant n'ont pu éviter tous les écueils. En s'efforçant de prodiguer la grace à leurs ſujets, ils ont été peut-être au-delà du but, & ſont tombés quelquefois dans l'affectation, l'un des plus grands vices de l'art. (*Article extrait des œuvres de* MENGS *& de M.* REYNOLDS.)

SUAVE. (adj.) La *ſuavité* eſt une nuance fine qui tient à la douceur, à l'agrément & même à la grace.

On dit *un effet*, *une couleur ſuave*. Une compoſition *ſuave* ſeroit celle dont toutes les

Digitized by Google

parties & l'effet général inſpireroient un ſentiment à la fois doux & agréable.

Ces idées s'appliquent principalement, comme on le voit, à l'effet & à la couleur.

Si la compoſition offre des expreſſions fortes, des caractères marqués, des effets extraordinaires & qu'on appelle piquans, ſi la couleur eſt vigoureuſe, toutes ces qualités ne comportent pas la *ſuavité* & elles peuvent même y être regardées à pluſieurs égards comme ſupérieures.

La *ſuavité*, ainſi que la douceur, ont pour écueils la molleſſe & même la fadeur; & l'on ſeroit tenté de croire que des tableaux dont le plus grand mérite ſeroit d'être *ſuaves*, conviendroient plus à des hommes de mœurs & d'eſprits énervés & affoiblis, qu'à des hommes dont l'ame auroit toute l'énergie dont elle eſt ſuſceptible. (*Article de M.* WATELET.)

Si l'on rapproche l'un de l'autre deux extrêmes de couleur ou d'effet, leur choc ſera bruſque & aura quelque choſe de dur. Si l'on ne parvient d'un extrême à l'autre que par des paſſages inſenſibles, l'effet ſera *ſuave*, parce que l'œil ſera conduit doucement d'un extrême à l'autre. C'eſt ce que Mengs a démontré en prenant pour exemple le noir & le blanc.

« Si l'on ſe ſert proportionnellement, dit-il, » du noir & du blanc, ſelon l'idée qu'on » veut exprimer ſur la toile, en employant » tantôt plus le noir, & tantôt plus le blanc, » & tantôt auſſi des demi-teintes, on produira, » malgré l'uniformité de caractère de ces deux » couleurs, des ſenſations variées. En rappro- » chant les deux extrêmes, l'impreſſion ſera forte » & dure; mais en mettant un grand inter- » valle de demi-teinte entre l'un & l'autre, » le caractère en ſera plus doux; & lorſqu'on » aura ſoin de faire ſuivre un certain degré » de teinte par celui qui en approchera le plus, » en les diſtinguant ſeulement aſſez l'un de » l'autre pour les rendre ſenſibles & pour qu'il » y ait entre ces teintes une douce progreſſion, il » en réſultera un ouvrage fort ſuave ».

SUBLIME (adj.) Il ſignifie *grand*, *élevé au ſuprême dégré*. Il ſe prend auſſi ſubſtantivement, comme dans ces phraſes: « Le *ſublime* » eſt toujours ſimple. Il n'eſt pas donné à » tous les hommes de ſentir le *ſublime*; le » trouver eſt plus rare encore ».

Le *ſublime* eſt la plus haute perfection. La nature ſe montre quelquefois *ſublime* & l'imitation cherche ſouvent à l'être.

Pour arriver à ce but il eſt deux moyens qu'il eſt indiſpenſable que l'imitation réuniſſe. Le premier c'eſt de ſaiſir la nature, objet de l'imitation, dans les inſtans où elle ſe montre *ſublime*: l'autre de choiſir, parmi les moyens que fournit l'art qu'on employe, ceux qui doivent contribuer davantage à rendre le *ſublime* d'une manière *ſublime*.

La nature n'eſt pas ſubordonnée à l'homme; mais les imitations ſont ſes ouvrages & dépendent de lui. Leur but le plus diſtingué eſt de plaire, d'attacher, d'émouvoir, d'entraîner, de toucher; & le *ſublime*, par rapport à l'homme imitateur qui pratique les arts, eſt d'opérer les effets dont je viens de parler le plus promptement, le plus complettement, &, pour parler ainſi, aux moindres frais qu'il eſt poſſible.

Voilà pourquoi la ſimplicité appartient au *ſublime*: ſimplicité d'intention, d'action, & de moyens. La grandeur & l'énergie comportent cette même énumération, & ſont le plus ſouvent partie du *ſublime*.

L'unité d'intention produit l'unité de ſentiment & d'action; elle conduit auſſi à l'unité de moyens. Un mot tel que celui du vieil Horace: *qu'il mourut*, eſt l'effet d'une unité d'intention, de ſentiment, & l'expreſſion *ſublime* du regret que l'action n'ait pas répondu à l'intention & au ſentiment dans leſquels ce héros s'étoit concentré, ou plutôt avec leſquels il s'étoit identifié.

Une ſeule intention prédominante dans une compoſition, dans laquelle tout ſe montre l'effet de cette intention, a quelque choſe d'impoſant qui appartient au *ſublime*. Delà dérivent ces inductions; peu d'objets dans un tableau, nulle complication dans la diſpoſition de ces objets, une ſeule lumière, un coloris ſans recherche, un accord ſimple & général, tendant à un effet unique; une figure, un trait de caractère, de ſentiment, de paſſion déterminant tous les autres traits. &c. Voilà en général les moyens de l'art. L'heureux choix qu'en fait l'artiſte de génie le conduit au *ſublime* de l'imitation: & ſi ce qui appartient à la nature dans le ſujet eſt également bien choiſi, on peut alors hazarder de dire que l'imitation *ſublime* eſt à certains égards au deſſus du *ſublime* imité; car il a fallu de plus la ſupériorité du génie & celle de l'induſtrie.

Eſſayer d'entrer dans de plus grands détails ſeroit riſquer d'affoiblir les principes. Les exemples même ſont difficiles à y adapter parfaitement; & plus en peinture que dans quelques autres arts.

Premièrement, parce que les exemples parfaits y ſont infiniment rares.

Secondement, parce qu'ils ne ſont à la portée que de ceux qui les poſſèdent, ou du petit nombre qui a la facilité de les obſerver où ils ſe trouvent.

Troiſièmement, parce que ces exemples, c'eſt-à-dire les tableaux *ſublimes*, changent eux mêmes par leur nature phyſique, indépendamment de ce qu'ils ſont ſujets à être altérés

Digitized by Google

par les accidens; & qu'enfin, lors qu'il s'agit des plus grandes perfections, telles que le *ſublime*, il faut que les ouvrages où ſe trouvent ces perfections ſoient jugés par des hommes capables de les ſentir.

Le *ſublime*, de quelque genre qu'il ſoit, *ſublime* de vertu, d'action, d'expreſſion, de diſcours, de ſilence même, n'eſt pas à la portée de toutes les ames & de tous les yeux: la ſimplicité & l'unité paroiſſent ſouvent avoir bien moins de mérite que la complication.

Plus les idées même ſe multiplient par le progrès des lumières, plus on s'apperçoit que les idées *ſublimes* dont je viens de parler deviennent rares.

Elles ne ſont ni de tous les hommes ni de tous les ſiècles; mais, dans les arts d'imitation dont les ouvrages tombent & reſtent ſous le ſens de la vûe, on deſire aumoins le *ſublime* lors qu'il n'exiſte pas; car le ſens de la vûe lui même, délicat, & tendant toujours pour ſon repos, à un ſeul point, à un ſeul effet, ramène phyſiquement, autant qu'il le peut, à l'unité & à la ſimplicité. Dans les temps où la peinture s'égare, on conçoit donc encore le meilleur, même en ſuivant le pire, & cette conſcience de la perfection lui conſerve ſes droits & l'hommage qui lui eſt dû. (*Article de M. WATELET*).

Voyez à l'article STYLE, ce qui a été dit du *ſtyle ſublime*.

SVELTE. (adj.) Ce mot eſt emprunté de l'Italien *ſvelto*, qui ſignifie *délié*. Une taille *ſvelte* eſt, dans la langue des artiſtes, ce qu'eſt, dans la langue ordinaire, une taille *déliée*.

Le ſens du mot *ſvelte*, dans toute l'étendue que lui donnent les artiſtes, ne peut être employé que par la réunion de pluſieurs idées que donnent ceux-ci : *élégant, délicat, léger*.

Le *ſvelte* tient de près à l'élégance, avec cette différence que le *ſvelte* s'applique plus ordinairement, dans la langue générale, à la taille, à l'enſemble, qu'à de moindres parties.

On ne dit pas, *des bras, des jambes ſveltes*; mais on dit, *une taille ſvelte* en parlant de celle d'une nymphe, ou du corps d'un jeune homme; & l'on entend, en parlant ainſi de l'une & de l'autre, une proportion dans toutes les parties de l'enſemble qui dénote qu'il eſt léger, diſpos, en même tems qu'agréable. Cette dénomination emporte même quelque choſe d'un peu élancé qui appartient au développement de la jeuneſſe.

L'enfance n'eſt pas *ſvelte* & ne doit pas l'être : c'eſt un état encore trop imparfait. La rondeur, la molleſſe des parties, la fraîcheur, la naïveté, la grace qui vient de l'accord des impreſſions & des mouvemens ſont des compenſations qui lui ſuffiſent. Les ſentimens que l'enfance inſpire reſſemblent au plaiſir que donne l'eſpérance.

La jeuneſſe, dans ſon épanouiſſement, c'eſt-à-dire, aux approches de l'adoleſcence, devient *ſvelte* : elle l'eſt encore, ou du moins elle a encore de l'élégance dans l'âge qui ſuit; mais la virilité confirmée commence à changer de caractère; car la nature, qui, dans les âges précédens, avoit l'air de s'élancer pour atteindre le terme de ſa parfaite croiſſance, s'appuie & ſe repoſe, pour ainſi dire, ſur elle-même, lorſqu'elle y eſt parvenue. Elle ſe pare alors d'une ſorte de conſiſtance : le corps devient *muſclé*. Il paroît s'enorgueillir d'une vigueur qui fait diſparoître le *ſvelte* & rallentit l'agilité. Enfin ce corps s'appeſantit : il groſſit ou s'ammaigrit par parties, ſans garder de proportions, ſoit parce que les ſucs nouriciers qui ſurabondent, n'ayant plus de développement à opérer, ſe placent où ils peuvent; ſoit que quelques cauſes de dépériſſement détériorent certaines parties, en gênant les ſecrétions, ou en altérant la nourriture qui leur eſt néceſſaire.

Voilà ce qui donne aux corps les caractères de l'âge qui approche de la vieilleſſe.

Dans celui-ci, ce qu'on veut bien quelquefois appeller *beauté*, tient à des idées acceſſoires purement morales. On croit appercevoir dans ce qu'on nomme un beau vieillard, des apparences qui annoncent l'équilibre des paſſions, & par conſéquent la ſageſſe, la bonté qui doit en être la ſuite, & l'expérience utile aux autres pour les conſeils. Les rides, effets du tems, les cheveux blanchis, la courbure même des membres qui ſuppoſe des fatigues éprouvées, des travaux remplis, font naître des idées de reſpect & d'intérêt. On penſe que l'on eſt deſtiné à parvenir à cet état. Ces idées réunies embelliſſent en quelque ſorte, ou voilent du moins, les imperfections. Quant à la caducité, aucune illuſion ne peut ſe mêler aux idées qu'elle inſpire : celle de la deſtruction prochaine en laiſſe appercevoir & en augmente même, aux regards, les difformités.

Artiſtes, ne repréſentez pas, ſi vous n'y êtes forcés, les deux extrémités de la vie. Elles ne comportent aucune beauté. L'enfant à l'inſtant qu'il vient de naître, le centenaire prêt à s'éteindre, n'offrent que des imperfections que rien ne rachete : l'âge où l'homme eſt *ſvelte* doit vous plaire plus que tout autre; mais ſongez qu'une figure maigre, ou dont la taille n'a ſouvent de légereté & de prétention à l'élégance qu'aux dépens de la proportion des cuiſſes & des jambes, n'eſt pas *ſvelte*, mais incorrecte.

Donner une tête de plus à la dimenſion totale d'une figure, eſt un moyen plus toléré qu'autoriſé par l'art. Car il eſt plus fin dans ſes moyens avoués, & la nature n'en employe pas

Digitized by Google

de tels pour produire la beauté, la grace, l'élégance & le *svelte*.

L'artifice des ajuſtemens & des parures ſe ſert, il eſt vrai, de moyens qui lui appartiennent, pour tromper vos yeux & vous cacher des diſproportions. Il n'y a pas un très-grand inconvénient que vous y ſoyez trompés comme hommes; mais il y a du danger que vous le ſoyez comme artiſtes.

En cette qualité, on exige de vous plus que de la nature même; le choix parfait. Ainſi le *svelte* doit s'offrir dans vos tableaux, ſans bleſſer la correction, c'eſt-à-dire, léger, ſans être fluet, élégant ſans être maniéré, & délicat ſans maigreur. (*Article de M. WATELET.*)

SUJET (ſubſt. maſc.) Le principal but d'un artiſte eſt d'exprimer ſon *ſujet* & de le rendre ſenſible au ſpectateur. Ce *ſujet* doit être un, parce que l'attention du ſpectateur ne peut s'occuper à la fois que d'un objet; il ſera plus d'effet, s'il eſt ſimple que s'il étoit compoſé, parce qu'un objet compoſé, fixe moins l'attention qu'un objet ſimple. Il ſera plus d'effet ſur l'ame du ſpectateur, s'il n'eſt offert que dans ſa principale circonſtance, que ſi l'artiſte cherche à réunir un grand nombre des circonſtances qui ont pu l'accompagner, encore par la même raiſon; c'eſt-à-dire, parce que l'attention eſt diſtraite par des objets compliqués.

Les anciens, & quelquefois les plus illuſtres des artiſtes modernes ſe ſont attachés à exprimer beaucoup avec peu, c'eſt-à-dire, à exprimer avec une ſeule figure, ou du moins avec un petit nombre de figures, des *ſujets* qui en comportoient un grand nombre. Une ſeule ſcène du maſſacre des innocens, ou de l'enlèvement des Sabines fera ſur l'ame du ſpectateur une impreſſion plus profonde, que ſi on lui offroit toutes les ſcènes dont ces ſujets ſont ſuſceptibles, parce que ces différentes ſcènes partageroient ſon attention & les facultés de ſon ame, & rendroient l'impreſſion moins forte en la diviſant.

Tout doit être grand dans un *ſujet* qui a de la grandeur, tout doit être gai dans un *ſujet* riant, triſte dans un *ſujet* affligeant, ſimple dans un *ſujet* qui a de la ſimplicité. Le caractère de deſſin, l'ordonnance, le ſtyle, l'effet, la couleur; il faut que tout correſponde au *ſujet*, que tout concoure à l'impreſſion qu'il doit faire.

Un même principe exiſte pour les ouvrages de l'art & pour la poéſie. Un *ſujet* triſte ſeroit manqué par le poëte s'il le traitoit d'un ſtyle badin, un ſujet ſombre s'il le traitoit d'un ſtyle brillant. Le peintre fait la même faute quand il n'accorde pas l'effet & la couleur à ſon *ſujet*.

Comme les artiſtes ne ſe ſont pas toujours procuré l'éducation convenable à leur art; comme ils n'ont pas toujours reçu de la nature l'eſprit de cet art, qui eſt le même que celui qui guide le poëte, il leur eſt ſouvent arrivé de pécher dans cette partie, & de contrarier, par le ſtyle & l'effet, le *ſujet* qu'ils ont voulu traiter.

Les peintres cherchent ſouvent à montrer, par des épiſodes, la richeſſe de leur eſprit & la fécondité de leurs reſſources. Si le *ſujet* fait d'autant plus d'impreſſion qu'il ſe rapproche plus de l'unité, les épiſodes ſemblent devoir toujours nuire à ſon impreſſion. Il eſt cependant des occaſions où ils peuvent la renforcer en la multipliant: mais ils ſeront toujours nuiſibles, s'ils ne s'accordent pas avec le genre des *ſujets*, s'ils ſont bas dans un *ſujet* heroïque, gai dans un *ſujet* pathétique. &c. De grands maîtres ſont tombés quelquefois dans ce vice de convenance; mais leur exemple ne ſauroit excuſer leurs imitateurs. Ces maîtres ont été grands par leurs grandes qualités & non par leurs fautes. (L.)

SYMMÉTRIE. (ſubſt. fem.) Les Grecs appelloient *ſymmétrie* ce que nous appellons *proportions*. C'eſt par la connoiſſance de cette partie de l'art, qu'ils ſe ſont élevés, dit Mengs, ſi prodigieuſement au-deſſus des artiſtes modernes, & c'eſt de ces proportions que dérivent la grace, la beauté & la vie dans les ouvrages de l'art.

Les modernes entendent par *ſymmétrie*, le parfait rapport qu'ont entr'elles des parties correſpondantes, comme les deux ailes d'un bâtiment, les deux candélabres qui décorent les deux côtés d'un deſſus de cheminée &c. La *ſymmétrie*, priſe dans cette dernière acception, eſt contraire à l'art de peindre, qui ſe propoſe au contraire la plus grande variété, & qui en trouve par-tout l'exemple dans la nature. Cependant, au renouvellement des arts, les peintres avoient imprunté des architectes le goût des compoſitions ſymmétriques. Ce goût vicieux duroit encore quand Michel-Ange compoſa ſon jugement dernier. La compoſition de ce tableau imite aſſez bien la forme d'un portail couronné d'un fronton. Il faut admirer les fières beautés de cet ouvrage, & pardonner à l'artiſte le dernier tribut qu'il a payé au goût qu'avoient introduit ſes prédéceſſeurs. (L.)

SYMPATHIE (ſubſt. fem.) amitié, accord des couleurs entr'elles. Il y a des couleurs dont le voiſinage eſt dur, & d'autres qui s'approchent doucement, qui ſemblent ſe complaire à s'avoiſiner.

Il y a des couleurs qui ſont matériellement antipathiques. Telles ſont deux couleurs qui, belles par elles-mêmes, & capables de s'avoiſiner avec douceur, ne produiſent par leur mélange qu'une troiſième couleur déſagréable. (L.)

TABLEAU.

Digitized by Google

T

TABLEAU. (subſt. maſc.) On donne ce nom à tout ouvrage de peinture qui peut ſe déplacer, à la différence des ouvrages peints ſur les voûtes & ſur les murs. Il y a des tableaux peints ſur bois, ſur toile, ſur cuivre, ſur étain, &c

TACHE. (ſubſt. fem.) Des parties de couleur qui ne ſont pas d'accord avec celles qui les avoiſinent, ſont *tache* au tableau. Rubens qui fondoit peu ſes couleurs, qui ſe contentoit ſouvent de les mettre les unes à côté des autres, a quelquefois, dans ſes carnations, des parties qui ſont *tache* quand on les regarde de trop près.

Il arrive que des *taches* que l'on voit ſur les murs repréſentent, ſur-tout aux yeux des artiſtes, des têtes, des expreſſions ſingulières, des figures & même des grouppes. Ces accidens peuvent fournir des idées à des hommes capables d'en tirer parties. Mais il ſemble trop ſouvent que les peintres aient pris pour modèles de leur compoſition les *taches* de quelque muraille; on n'y voit pas plus de méditation ſur ce que le ſujet auroit dû leur inſpirer. (L)

TALENT (ſubſt. maſc.) On n'acquiert du talent que par le travail; mais il faut, pour rendre ce travail fructueux, être ſecondé par des diſpoſitions naturelles. Cependant l'art de la peinture a tant de parties différentes dont chacune devroit ſuffire à la gloire d'un artiſte, que peu d'hommes peut-être ſe trouveroient ſans *talent*, ſi chacun ſe livroit à la partie à laquelle il eſt appellé par la nature, & ſi le public étoit juſte.

Cette obſervation n'avoit pas échappé à M. Cochin. » Il doit vous être venu à Rome, » dit-il dans une de ſes lettres à un jeune » artiſte, une penſée dont j'ai ſouvent été occupé pendant le ſéjour que j'y ai fait: c'eſt » que la peinture dont on nous fait à Paris » un phantôme effrayant, vu toutes les qualités qu'on exige dans le peintre, paroît » conſidérablement moins difficile en Italie, » lorſqu'on obſerve toutes les différentes manières des grands maîtres, & même les » défauts ou l'abſence de beauté qu'on leur » pardonnoit; il ſemble qu'on auroit pu être » quelqu'un de ces maîtres, chacun ſuivant » ſon inclination. Si je ne puis être un Guide, » diroit-on, je pourrois du moins être un » Caravage, ou enfin un Valentin. Si l'on » n'exigeoit pas un coloris plus précieux que » ſouvent on en voit dans les maîtres les plus » eſtimés, je pourrois me livrer tout entier à » l'étude du deſſin. Mais ſi je ſuis un Daniel » de Volterre, on dira que j'ignore ce que » c'eſt que de peindre; un Pierro da Cortona, » on me querellera ſur mes licences; un Paul » Veronèſe, on s'écriera que je ne ſais pas » deſſiner. Apprenons donc tout, ſauf à ne » ſavoir de tout qu'un peu. Je le repete; Il » ne ſert de rien de crier contre ſon ſiècle: » il faut ſe ſoumettre, & faire le moins mal » qu'on pourra. »

Mais il faut dire auſſi qu'en ſe ſoumettant au goût d'un ſiècle blaſé, on réunit toutes les parties à un degré médiocre; que de toutes ces parties médiocres réſultent de médiocres ouvrages, & pour l'artiſte, un honneur médiocre qui ne lui ſurvivra pas. Les hommes immortels ſont ceux qui ont excellé dans une partie. (L.)

TALENT. Peintre à talent. C'eſt ainſi qu'on appelle un peintre qui réuſſit dans pluſieurs genres, ſans avoir dans aucuns des ſuccès éminens.

TAPAGE (ſubſt. maſc.) Ce mot ſignifie proprement un grand bruit, tel que le font des enfans dans leurs jeux déſordonnés. Il eſt ſingulier que ce mot ait paſſé dans la langue des arts, & qu'il y ſoit pris en bonne part. Je ne crois pas que les Grecs aient jamais eu de mots, dans leur langue ſi riche, pour exprimer qu'il y avoit du *tapage* dans les tableaux de Zeuxis, d'Apelle ou de Protogène. Raphaël auroit entendu dire avec plaiſir qu'il y avoit de la ſageſſe, du raiſonnement, du génie dans ſes tableaux; mais je doute qu'il eût été flatté d'entendre dire qu'il y avoit du *tapage* dans ſon tableau d'Héliodore. Ce mot s'eſt introduit dans l'idiôme des artiſtes, quand les peintres, au lieu de raiſonner leurs conceptions, de ne rien admettre dans leurs ordonnances qui ne pût être adopté par la ſageſſe, ont mis leur gloire principale à remplir leurs tableaux de figures auxquelles ils affectent de donner un mouvement déſordonné & qui feroient un grand *tapage* ſi elles pouvoient être animées. On dit auſſi, en parlant

Digitized by Google

de semblables compositions, qu'elles sont du *fracas*.

Il faut cependant avouer qu'il y a des sujets qui veulent produire ce qu'on appelle du *tapage*, du *fracas* dans la composition; telles sont les batailles, les bacchanales, &c. Ces sujets doivent être admis entre ceux qui sont proposés aux artistes; mais ils ne sont pas de ceux qui doivent être choisis de préférence, & ils sont subordonnés au grand genre de l'histoire. La gloire de l'art est de représenter la nature humaine dans sa beauté, & non dans l'ivresse ou dans la fureur. (L.)

TAPER. (verbe act.) Frapper de plusieurs coups, mais avec peu de violence. Les peintres ont adopté ce mot. Ils appellent un tableau *tapé*, celui qui est d'une execution si facile & si prompte, qu'il semble que l'artiste n'ait fait, pour le produire, que *taper* la toile de quelques coups de brosse. On dit d'un tableau qui fait son effet à une certaine distance, & qui, de près, n'offre que des coups de pinceau donnés librement, qu'il n'est que *tapé*. Les premières esquisses ne sont ordinairement que *tapées*. Quand les coups de crayon ou de pinceau que le vulgaire croiroit avoir été donnés presqu'au hasard, dévoilent aux connoisseurs la science de l'artiste, on dit que l'ouvrage est savamment *tapé*. Quand l'artiste indique beaucoup avec peu de travail, on dit que son ouvrage est spirituellement *tapé*. On le compare alors à l'homme d'esprit, qui dit beaucoup de choses avec peu de paroles. (L.)

TÂTER. (v. act.) C'est l'action d'un homme qui manque de science ou de pratique, qui est incertain de ce qu'il doit mettre sur la toile, & qui n'opère qu'à *tâtons*, comme s'il étoit dans les ténèbres. Il ne peut de cette manière produire qu'un ouvrage *peiné*; ses travaux sont *fatigués*, ses couleurs *tourmentées*; on n'y reconnoît aucune des graces que donne la facilité jointe au savoir. (L.)

TÂTONNER (v. neutre) se dit des artistes qui semblent, en opérant, *tâtonner* comme des aveugles.

TEINTE. (subst. fém.) Les *teintes* sont des couleurs mêlées entre elles dans des proportions différentes, suivant les nuances dont on a besoin. Elles se forment de deux manières. On peut prendre au bout du pinceau des couleurs capitales dans la proportion convenable à la nuance que l'on veut produire; on peut aussi arranger séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. Ces mélanges de couleurs se nomment *teintes* au moment où le peintre les fait, & plus communément on les appelle *tons* quand ils sont employés: ainsi le peintre fait des *teintes* violâtres pour une tête à laquelle il travaille, & le spectateur admire la justesse & la vérité des *tons* violâtres qu'il a établis dans cette tête. Le savant artiste dont on va lire l'article *Teinte*, pense autrement que nous sur l'emploi des mots *teinte* & *ton*. (L.)

TEINTE, terme de peinture qui sert à désigner une petite portion de couleurs naturelles mélangées, pour imiter une partie des nuances diverses que présente la nature, soit que les *teintes*, ou petites portions de couleurs mélangées soient sur la palette du peintre, soit qu'il les ait disposées sur son tableau.

Ainsi on dit: *avant que de peindre, il faut faire ses teintes; les teintes doivent être posées avec bien de la justesse; noyez les teintes les unes dans les autres sans cependant les salir; tel peintre variot infiniment ses teintes, tel autre les employoit d'une manière fort simple. Il y en a qui les font au bout du pinceau, sans mélanger les couleurs avec le couteau à couleur. Les teintes de rubens sont vives, les teintes du Guide sont fraîches. Le Corrège fondoit bien ses teintes &c. &c.*

Voilà quelques exemples de l'emploi du mot *teinte*; mais on en use souvent d'une manière peu exacte dans les ateliers, & c'est mal-à-propos qu'on y entend dire *voilà une teinte trop claire* en parlant d'un *ton* dans un tableau, parce que, quoique la *teinte* contienne en effet le dégré de brun ou de clair nécessaire à l'ouvrage, le mot *teinte* ne doit s'entendre particulièrement que de ce qui est relatif au coloris. Ainsi on diroit très justement: cette *teinte* est trop bleue, ou trop verte, & c'est avec moins de précision, qu'on dit le tableau du déluge par le Poussin est d'un *ton* gris, il seroit mieux de dire d'une *teinte* générale grise, & à l'inverse il ne faudroit pas dire: *Les fonds de Caravage sont d'une* TEINTE *noire, ils avancent autant que ses figures*; il faudroit se servir du mot TON & dire d'un TON *trop noir*, parce que le dernier mot est seul consacré à exprimer le dégré de brun ou de clair, & que c'est ce qui forme sa distinction avec le mot *teinte* qui n'est applicable qu'au coloris (1).

Je fais que les artistes ont été entraînés à

(1) Je crois que les langues n'ont jamais tort dans la bouche de ceux qui les parlent bien; qu'on peut souvent trouver la raison de ce qui ressemble chez elles à de la bizarrerie, & qu'il est facile de justifier la nôtre de ce que, dans certaines occasions, elle employe indifféremment les mots *teinte* & *ton*. Voyez le second article TON, où la cause de cet usage est discutée. (*Note du Redacteur.*)

Digitized by Google

cette confusion par plusieurs écrivains sur l'art qui n'ont pas usé de ces mots selon leur véritable signification : c'est ainsi que l'erreur à vieilli & subsiste encore.

Mais si l'on consulte de Piles qui réunissoit la justesse des principes à la pureté du langage, on verra la précision dont nous parlons bien établie. Voici comment il s'exprime : « la variété des TEINTES, à-peu-près dans le » même TON, employée sur une même figure, » & souvent sur une même partie, ne contrarie pas peu à l'harmonie ». (*Traité du coloris*).

Nous convenons encore que l'extrême liaison qui se trouve entre les TEINTES & les TONS d'un tableau, fait qu'il y a souvent peu de différence dans le sens de ces deux expressions, puisque la couleur locale d'un objet comme, par exemple, celle d'un maron, le fait détacher en brun, sur un fond clair ou de couleur claire éclairée, comme seroit un citron, & dans ce cas là on pourroit dire indifféremment : *Ce maron se détache par la vigueur de la* TEINTE, *ou par la vigueur du* TON.

Il y a des objets qui sont de même couleur & qui offrent une *teinte* différente. On fait qu'il y a plusieurs sortes de blancs, de noirs, de citrons, &c. C'est ainsi que les estampes des différents maîtres sont de *teintes* diverses, quoique toutes imprimées avec de l'encre de même sorte. Le Boffuet de Drevet est d'une *teinte argentine*, les ouvrages de Boiswert sont d'une *teinte* vigoureuse, les estampes en manière noire sont en même tems d'une *teinte* chaude & suave.

Tout ce que nous venons de dire tend à éclaircir la signification du mot. Il est tems de s'entretenir un peu des règles générales qu'on peut poser sur l'usage des TEINTES. A leur égard, comme par rapport aux autres parties de l'art, les peintres ont adopté des manières exclusives, faute de bons principes, & de vues droites sur la nature. Les uns varient constamment leurs *teintes* à l'infini; d'autres ont une manière plus *simple* & constamment plus large. Cependant la nature nous dicte la loi qu'on doit suivre selon les diverses circonstances des lumières qui éclairent les objets. S'ils sont frappés d'une lumière vive, telle que l'est celle du soleil, ils en sont fort empreints, les couleurs locales disparoissent en partie, les petites formes perdent elles-même de leurs saillies, & les *teintes*, dans chaque masse des différents objets, sont peu variées, si ce n'est par la diversité qu'y apportent les divers plans.

Si au contraire l'objet n'est pas éclairé fortement, les couleurs locales reprennent tout leur jeu & les TEINTES sont infiniment variées.

La nature des objets détermine aussi sur le plus ou le moins de variété dans les TEINTES. Sur les corps polis & luisans, susceptibles de la réflexion de tous les objets qui les entourent, on voit le modèle d'une infinité de TEINTES. Ainsi les draps de nature fort poreuse & qui absorbent la lumière, montrent moins de cette variété que les taffetas & les satins qui, d'un tissu plus dur & plus serré, reflechissent une grande quantité des rayons qui les entourent.

De ces observations, il faudra conclure que bien loin d'adopter pour tous les ouvrages le même système sur les TEINTES, un homme à principe sent la nécessité d'en employer de différents dans le même tableau. Si la scène est en partie éclairée du soleil, les TEINTES de la partie qui en est éclairée seront vives mais larges, & presque égales, tandis que, dans les parties privées de la grande lumière, elles seront infiniment variées.

Quant aux principes de la pratique ils se réduisent à peu de chose, & varient selon le genre de peinture. Pour l'huile, les *teintes* doivent être les plus fraîches & les plus vives qu'il soit possible; les huiles, la composition metallique des couleurs les rendent susceptibles de changement.

Les TEINTES, comme nous l'avons dit plus haut, doivent être posées avec la plus grande justesse, afin qu'étant peu tourmentées sur le tableau par la main du peintre, elles en conservent plus de fraîcheur & de franchise.

Les *teintes* de la détrempe & de la fresque, demandent une grande habitude, parce qu'en séchant, elles prennent des nuances très-différentes de celles qu'elles ont avec l'eau. (*Article de M. ROBIN.*)

TENDRE (adj.) On dit des couleurs *tendres* comme des couleurs *dures*, & ces deux mots sont opposés entr'eux. Ils ont été transportés métaphoriquement du sens du toucher à celui de la vue. Il semble que des couleurs douces & suaves faffent sur les yeux le même effet que des choses délicates & *tendres* opèrent sur le tact. (L.)

TENDREMENT (adv.) Peindre *tendrement*, c'est peindre d'une manière suave & moëlleuse. Ce mot ne semble pouvoir s'appliquer qu'à des effets doux : ainsi je ne crois pas qu'on puisse dire d'un tableau peint moëlleusement, mais fier d'effet, qu'il est peint *tendrement*. (L.)

TENDRESSE (subst. fem.) Comme on dit peindre *tendrement*, on dit aussi peindre avec *tendresse*. On peut aussi opérer avec *tendresse*, dans la sculpture & dans la gravure. L'Andromede du Puget a été faite avec ten-

Digitized by Google

dreſſe, & au contraire les ſtatuaires Florentins ont été ſujets à opérer *durement*. Le burin de Drevet avoit de la *tendreſſe*, celui de Baléchou en manquoit. (L.)

TERME (ſubſt. maſc.) On donne le nom de *termes* à des ſtatues dont la partie inférieure ſe termine dans la forme d'un obéliſque renverſé, ce qui s'appelle gaine. Cette forme a été empruntée des anciens Hermès, & rappelle à l'enfance de l'art, au temps où pour repréſenter une figure d'homme on ſe contentoit de mettre une tête, ou même une pierre ronde, ſur un poteau. Les *termes* ſont ordinairement deſtinés à la décoration des jardins. On les place auſſi quelquefois ſous des entablemens, & ils font l'effet des caryatides. Le *terme* marin eſt celui qui ſe termine en queue de poiſſon, au lieu de ſe terminer en gaine. (L.)

TERMINER (v. act.) Ce mot n'a pas un autre ſens dans la langue des arts que dans le langage ordinaire. Il ſignifie porter un ouvrage à la perfection que l'artiſte eſt capable de lui donner. Il eſt, à cet égard, ſynonyme de *finir*. Cependant on ne peut pas toujours employer indifféremment ces deux verbes. On dit *finir à l'excès* & on ne dit pas *terminer à l'excès*. On dit auſſi : Il faut *finir* cela davantage, & on ne peut pas dire : Il faut *terminer* cela davantage. Le participe *fini* prend une ſignification ſubſtantive ; on dit un *fini* précieux, un *fini* exceſſif, un beau *fini*, & on ne dit pas un *terminé* beau, exceſſif, précieux. Voyez l'article FINIR. (L).

TERRAIN (ſubſt. maſc.) Ce mot eſt conſacré au payſage. Voyez l'article PAYSAGE.

TERRASSE. (ſubſt. fém.) Voyez ce qui en eſt dit à l'article PAYSAGE.

TÊTE. (ſubſt. fém.) C'eſt celle de toutes les extrémités à laquelle les artiſtes doivent mettre le plus de choix & d'étude, parce que les regards ſe portent d'abord ſur la tête, qu'elle eſt le principal ſiège de la beauté, & que c'eſt ſur elle que ſe peignent les plus foibles nuances des affections de l'ame. Voyez ce qui a été extrait de Winckelmann ſur la *tête*, dans la première partie de l'*Hiſtoire de la Sculpture*, premier article SCULPTURE.

La forme ovale que décrit la *tête* ne doit être ni trop courte, ni trop allongée ; elle ne doit ſe terminer d'une manière aigue, ni dans ſa partie ſupérieure, ni dans ſa partie inférieure.

Les petites *têtes* ont de l'élégance & de la nobleſſe ; les groſſes *têtes* de la peſanteur. Comme l'œil ſe ſert ſur-tout de la proportion de la *tête* pour meſurer les autres parties du corps, ſi elle eſt groſſe, le corps renfermera moins de fois la meſure de la *tête*, & ſera court. Si au contraire la tête eſt petite, le reſte de la figure contiendra un plus grand nombre de meſures de la *tête*, & par conſéquent la figure entière ſera grande & élégante. Lyſippe qui s'occupa ſur-tout de l'élégance & de la grace, fit les *têtes* plus petites que ſes prédéceſſeurs, & cette circonſtance parut aſſez importante, pour que le ſouvenir en ait été conſacré par les anciens hiſtoriens de l'art.

Un grand front eſt un témoignage des inſultes du temps, puiſque la nature a coutume de prodiguer les cheveux au jeune âge. On voit par les ouvrages des anciens poëtes & par l'inſpection des *têtes* antiques, que les Grecs eſtimoient les petits fronts. Ils vouloient que la forme, ni trop plate, ni trop relevée, en fût arrondie doucement des deux côtés ; ce qui n'arrive pas quand les tempes ſont dégarnies de cheveux, défaut que les modernes ont quelquefois érigé en beauté.

Les anciens paroiſſent avoir donné la préférence aux cheveux blonds. Ces cheveux conviennent bien aux figures qui repréſentent le jeune âge, & ſur-tout aux divinités célébres par leur jeuneſſe inaltérable, telles qu'Apollon, Bacchus, Vénus, Hébé. Des cheveux noirs pourroient donner de la fierté aux têtes de Junon & de Pallas. Les peintres peuvent aimer les cheveux blonds & ceux que les anciens appeloient dorés, parce qu'ils ont une teinte jaune plus ou moins forte. Ces ſortes de cheveux ſe marient doucement avec la couleur d'une belle peau. Cependant les cheveux bruns qui ſe détachent fièrement ſur la peau, & en relèvent l'éclat, peuvent auſſi produire de beaux effets de peinture. Les cheveux châtains, les cheveux cendrés tiennent le milieu entre les cheveux blonds & les cheveux bruns, & les peintres ne doivent pas négliger l'uſage de ces variétés.

Les ſourcils, ſans trop d'épaiſſeur, décrivent un arc médiocrement tendu, & ne doivent être ni trop écartés, ni trop rapprochés l'un de l'autre. Les modernes, ou du moins les François, aiment les yeux à fleur de *tête* ; les anciens les enfonçoient ſous l'os qui ſert de ſupport au ſourcil ; ils conſidéroient l'œil avec ſon enchâſſement, comme formant une des grandes parties, une des parties capitales de la *tête*, & ils donnoient à cette partie le plus de grandeur qu'il étoit poſſible, par le principe qu'ils s'étoient fait d'agrandir les grandes formes. Les modernes paroiſſent conſidérer l'œil d'une manière iſolée & indépendamment de ſon enchâſſement, ce qui eſt une petite manière de voir la nature. L'œil iſolé n'eſt qu'une

Digitized by Google

petite partie de la *tête*. L'artiſte qui voit la nature en grand, la ſaiſit dans ſes grandes parties, & c'eſt dans ces grandes parties qu'il cherche enſuite les détails. Si l'œil s'enfonce modérément ſous l'os qui lui ſert de toit, l'effet eſt plus grand, parce que l'ombre portée par cet os eſt plus grande elle-même. Les yeux médiocrement ouverts & allongés ont beaucoup de douceur; ils conviennent à Vénus: ceux qui ſont très-ouverts ont de la fierté, on les attribue à Junon.

Les plus belles joues ſont arrondies: l'unité n'en doit être interrompue, ni par la trop forte éminence des os qu'on appelle pommettes, ni par ces trous qu'on appelle foſſettes. Les joues enfoncées ſont la marque d'une nature ſouffrante & dépourvue d'embonpoint. L'enfoncement modéré des joues peut ſervir à déſigner une longue douleur.

Les oreilles ne doivent pas être trop grandes; elles s'arrondiſſent, & décrivent des formes variées qui méritent une étude particulière.

Les Grecs faiſoient décrire au nez une ligne droite & continue avec celle du front; ils reſpectoient l'unité dans cette partie, & l'unité eſt interrompue par les détails qu'on peut y ajouter. On doit imiter à cet égard la pratique des Grecs, au moins pour le *têtes* idéales, réſervant les détails individuels pour les figures qui ne s'élèvent pas juſqu'à la nature divine ou héroïque: encore, dans le grand ſtyle, fera-t-on bien de s'écarter fort peu de la manière des anciens, puiſqu'elle a plus de grandeur. Il eſt à ſe reconnoître que, dans les *têtes* qui ne ſont pas des portraits, ils ſe ſont attachés à la nature conſidérée en général, faiſant abſtraction de tout ce qui n'appartient qu'à la nature individuelle. Cette grande manière d'obſerver la figure humaine mérite d'être adoptée dans le genre de l'hiſtoire; elle élève ce genre à la hauteur de la poéſie ſublime. Si l'on ſe propoſe d'exprimer quelques unes des vérités de la nature individuelle, on peut obſerver que les nez modérément aquilins ont de la nobleſſe; que les nez fort ſaillans, fort applatis, très-longs, très-courts ſont défectueux, & ne doivent être repréſentés que dans ce qu'on appelle la peinture de genre, qui ne s'élève pas au-deſſus de la nature commune.

C'eſt un défaut à la bouche d'être trop grande c'en eſt un d'être trop petite: les lèvres ne doivent être ni plates, ni fort épaiſſes; l'inférieure eſt plus épaiſſe que la ſupérieure. Ce n'eſt que dans des ſituations violentes, qu'on repréſente la bouche fort ouverte: il eſt même rare qu'elle le ſoit aſſez pour laiſſer appercevoir les dents; quoique cela puiſſe être agréable quand l'expreſſion l'autoriſe.

Le menton qui termine la face s'arrondie agréablement; il la dégrade d'une manière ridicule s'il s'allonge en pointe; il n'eſt pas moins défectueux quand il eſt trop court.

Cet article eſt peut-être trop long. Il eſt inutile à ceux qui feront une étude particulière de la tête; il ne l'eſt pas moins à ceux qui ne la feront pas. (*Winckelmann, Hiſt. de l'art.*)

THÉATRAL, (adj.) Quand les arts de peinture & de ſculpture ſont exercés chez une nation qui a le goût le plus vif pour les repréſentations *théatrales*, & qui ſe livre chaque jour au plaiſir de ces repréſentations, il doit arriver qu'elles prendront de l'influence ſur ces arts, & que les artiſtes, au lieu d'étudier la nature elle-même, ſe contenteront d'imiter les comédiens. Alors les ouvrages de l'art ſeront des imitations non de ce que font les hommes dans telle action, dans telle affection; mais de ce que ſont les imitateurs de ces affections & de ces actions. Si ces imitateurs, c'eſt-à-dire les comédiens, ſe livrent à de fauſſes conventions au lieu de ſaiſir & de ſuivre la nature; s'ils mettent une affectation étudiée à la place des attitudes, des mouvemens, des geſtes que la nature inſpire aux hommes ſuivant les actions qu'ils font, ou les affections dont ils ſont pénétrés, les artiſtes s'éloigneront des vérités de la nature, & adopteront tous les vices des modèles qu'ils ſe ſont choiſis. Ces vices ont affecté l'art en France plus que dans tout autre pays, parce que la capitale de la France a des ſpectacles journaliers, & qu'aucun peuple n'eſt plus avide de ſpectacles que celui de Paris.

Il s'eſt donc formé dans la peinture un ſtyle faux, qu'on a nommé ſtyle *théâtral*. Les compoſitions n'ont plus repréſenté l'hiſtoire, mais des ſcènes de théâtre. Les attitudes, les geſtes, les expreſſions des perſonnages, ont été ceux des comédiens, & l'art a été d'autant plus dégradé, que ſes ouvrages n'ont plus été que des imitations imparfaites d'imitations elles-mêmes défectueuſes. Comme les acteurs tragiques s'étoient ridiculement écartés de la nature, les peintres, en les copiant, s'en ſont écartés encore davantage, par la raiſon que les copiſtes exagèrent toujours les vices de leurs originaux; & ils furent imités par les ſtatuaires. (L.)

TIMIDE. (adj.) L'apparence de la timidité déplaît même dans un bon ouvrage; on veut qu'au mérite d'être bien fait, il joigne celui de paroître avoir été fait hardiment. On eſt devenu ſi difficile, qu'on exige que l'artiſte joigne aux qualités qui forment le vrai talent, celles qui dépendent de la main, comme

Digitized by Google

l'aiſance du trait, de la touche, du pinceau. (L.)

TOILE, (ſubſt. fém.) On n'a pas de preuve que les artiſtes de l'antiquité aient peint ſur *toile* avant le règne de Néron. Depuis la renaiſſance des arts, on a longtemps peint ſur le bois, ou le cuivre. La *toile* enfin a été plus généralement adoptée. Certains peintres ont préféré les *toiles* fines; d'autres des *toiles* fort groſſières ou des outils. Le choix, à cet égard, doit être ſubordonné au goût de l'artiſte & à ſa manière d'opérer. (L.)

TON, (ſubſt. maſc.) Ce mot, applicable dans la langue françoiſe à une infinité d'idées métaphyſiques, lorſqu'on veut en exprimer la nature ou le degré, a, dans l'ART, un ſens général & un ſens ſpécial.

Nous avons dit que l'uſage du mot *ton* étoit fort étendu: en effet, on dit, le *ton* de la bonne compagnie, le *ton* du ſtyle, le *ton* dans la manière de s'exprimer, & ſur-tout le *ton* dans la MUSIQUE; art où ce mot paroît être propre: il ne ſemble applicable à toute autre idée que dans le ſens figuré.

C'eſt ainſi que, dans l'ART, on dit généralement parlant: *Cette eſtampe eſt d'un beau* TON, *d'un* TON *vigoureux, ſuave, chaud, argentin, ſourd, lourd*, &c. *Ce tableau eſt d'un* TON *ferme, clair, brun, rouge, gris*, &c. &c. On dit: *Il faut hauſſer le* TON *de cet ouvrage*, pour exprimer la néceſſité d'en rendre les couleurs plus vives, & encore mieux, celle d'en rendre les maſſes plus décidées, & les objets plus ſaillans.

Mais, comme nous l'avons dit dans l'article *Teinte*, l'emploi ſpécial du mot TON, eſt d'exprimer les degrés de clair ou de brun. *Couleur du même ton*, dit un petit vocabulaire à la ſuite du poëme de Dufreſnoy, *c'eſt-à-dire, couleur qui n'eſt ni plus claire ni plus brune.*

Dans les teintes d'un objet, il doit donc y en avoir qui ſoient de différens TONS, pour les différens degrés de clair ou de brun.

Les TONS d'un ouvrage tiennent à l'art du clair-obſcur: ainſi ils doivent être étudiés dans la gravure, dans les deſſins & dans tous les genres de peinture, avec la même exactitude: ce n'eſt que par la connoiſſance des TONS, l'art de les ménager, de les appliquer avec préciſion, que l'on peut mettre chaque partie d'un ouvrage à ſa vraie place, donner du corps aux objets, & faire avancer ou fuir ceux qui doivent paroître près ou loin de la vue. Voyez le mot TEINTE. (*Article de M.* ROBIN.)

TON. Ce mot vient du verbe grec τεινω, *je tends*. Le *ton* eſt la *tenſion*, *l'intenſité* ou d'une couleur, ou d'un effet de clair-obſcur. Il paroît, par un paſſage de Pline, que les Grecs entendoient ordinairement par le mot τονος, *ton* dans la peinture, ce que nous appellons la couleur propre de l'objet. Il dit que le *ton* eſt autre choſe que l'éclat, & qu'il ſe trouve entre la partie frappée de la plus vive lumière & l'ombre. L. 35, c. 5. Il ſeroit plus précis de dire, entre la plus vive lumière & la demi-teinte.

Le mot *ton*, relativement au clair-obſcur, exprime l'intenſité de l'effet dans la nature ou dans un ouvrage de l'art: relativement au coloris, il exprime l'intenſité d'une couleur, ou celle de toutes les couleurs en général qui ſont employées dans un ouvrage. Ainſi, quand on dit d'une eſtampe, ou d'un deſſin dans lequel on n'a fait uſage que du noir & du blanc, que le *ton* en eſt foible ou vigoureux, on entend que ce mélange du noir & du blanc y eſt porté à un fort ou foible degré d'intenſité. Comme une couleur, ou un mélange de pluſieurs couleurs, & ce qu'on appelle une *teinte*, peut avoir plus ou moins d'intenſité; cette couleur, ou ce mélange prend le nom de *ton* quand on le conſidère relativement à cette intenſité. Ainſi les couleurs mêlangées, lorſqu'on les conſidère relativement à leur mélange, prennent le nom de *teintes*; conſidérées relativement à leur intenſité, elles prennent celui de *ton*.

On ne doit donc pas être étonné que l'uſage ait permis de dire aſſez indifféremment *teinte*, ou *ton*. Un tableau eſt d'une *teinte* griſe, parce que le mélange des couleurs dont il eſt compoſé forme une *teinte* générale griſe: il eſt d'un *ton* gris, parce que l'intenſité de l'effet général n'y eſt pas porté au deſſus du gris. On voit, par cet exemple, que la teinte générale d'un ouvrage forme ſon *ton* général, & que ſi cette teinte eſt jaunâtre, l'intenſité de l'effet dans le tout-enſemble, ou ce qu'on appelle le *ton*, ſera jaunâtre. Un ouvrage eſt d'un *ton* vigoureux, parce qu'il eſt rendu à une grande vigueur d'effet; & il eſt en même temps d'une *teinte* vigoureuſe, parce que cette vigueur d'effet eſt produite par le mélange des couleurs dont le peintre a fait uſage. L'artiſte a compoſé ſur ſa palette, ou au bout de ſon pinceau, des *teintes* vigoureuſes, d'où il a dû réſulter que ſon tableau s'eſt monté à un *ton* vigoureux. (L.)

TOPOGRAPHIE (ſubſt. fem.) Ce mot empruntè du grec, ſignifie peinture d'un lieu: C'eſt la repréſentation fidèle, on pourroit dire le portrait, d'un temple, d'un édifice, d'un port, d'une partie de la campagne. Le

Digitized by Google

peintre qui adopte ce genre ſe nomme *topographe*. Mais ces mots ne ſont point uſités dans la langue des artiſtes, & les ouvrages de ce genre ſe nomment des *vues*. On les nomme auſſi des *perſpectives*, quand ils repréſentent des intérieurs d'édifices ou des vues fuyantes, telles que des allées d'arbres, des gorges de montagnes, &c. Le mot *topographie* eſt particuliérement conſacré à l'art de dreſſer des cartes *topographiques*. Elles ſont ainſi nommées, parce qu'on ne ſe contente pas d'y indiquer, comme dans les cartes géographiques, les rivières, les villes, les villages, les montagnes: mais qu'on y déſigne avec ſoin la ſituation des chemins, des buiſſons, des monticules, des ruiſſeaux, &c. Ces cartes ſont fort utiles aux militaires. (L.)

TORSE. (ſubſt. maſc.) C'eſt le nom que les artiſtes donnent à des ſtatues mutilées dont il ne reſte que le tronc. Toutes les perſonnes qui ſont familières avec les arts, connoiſſent le fameux *torſe* antique, que l'on regarde comme un précieux fragment de la figure d'un Hercule. » Le torſe du Belvedère eſt » entièrement idéal, dit Mengs, & l'on y » trouve toutes les beautés des autres ſtatues, » jointes à la plus parfaite variété & à une » touche imperceptible. Les méplats n'y ſont » ſenſibles qu'en comparaiſon des parties plus » rondes, & les formes rondes qu'en compa- » raiſon des méplats: les angles ſont plus po- » lis que les méplats & que les parties ron- » des, & ne pourroient ſe diſtinguer ſans les » petites ſaillies dont ils ſont compoſés. (L.)

TOUR. (ſubſt. maſc.) Ce mot n'appartient pas ſpécialement à l'art. Il s'y employe, comme dans le ſtyle familier, lorſqu'on dit: Cette figure a un bon *tour*; cette compoſition a un bon *tour*; il faut tâcher de donner un meilleur *tour* à cette partie. Le *tour* de cette figure eſt roide, n'eſt pas naturel, &c. (L.)

TOURMENTER. (v. act.) *Tourmenter* un modèle, c'eſt lui faire tenir une poſe à laquelle ſe prêtent difficilement la ſtructure & les reſſorts du corps humain, & qui, par conſéquent, le met à la gêne. *Tourmenter* une figure, c'eſt lui donner une attitude, un mouvement qui n'eſt pas dans la nature, & qu'on ne pourroit faire prendre à un modèle vivant. *Tourmenter* la couleur, c'eſt l'employer avec incertitude, brouiller les teintes au lieu de les fondre, remettre les unes au deſſus des autres des couleurs qui, par leur mêlange, ſe nuiſent mutuellement, les fatiguer par des mouvemens de pinceau maladroitement répétés; enfin, c'eſt tout ce qui eſt contraire à la manœuvre d'un pinceau facile, adroit & aſſuré. Une compoſition *tourmentée*, eſt celle à laquelle on affecte de donner beaucoup plus de mouvement que le ſujet n'en exige, & même qu'il n'en permet. Enfin, on *tourmente* les contours quand on leur fait décrire des lignes exagérées que la nature déſavoue (L).

TOUT-ENSEMBLE. (ſubſt. compoſé.) L'*enſemble* ſe dit ſur-tout d'un ſeul objet; l'*enſemble* d'une figure, cette figure n'eſt pas *enſemble*, ou eſt bien *enſemble*; cette tête eſt d'un bel *enſemble*. Le *tout-enſemble* ſe dit de la compoſition entière, quoique le mot *enſemble* ſoit auſſi employé dans ce ſens. Il faut ſacrifier les détails qui ſeroient capables de nuire au *toute-enſemble*. Des objets qui ont de la beauté, conſidérés ſéparément, peuvent nuire au *tout-enſemble*. Il ne ſuffit pas d'étudier chaque partie de ſon ſujet, il faut en embraſſer le *tout-enſemble*. On peut être capable de bien traiter des parties iſolées, & ne l'être pas de concevoir un *tout enſemble*. Quelquefois de beaux effets, des effets brillans, détruiſent l'accord du *tout-enſemble*. Il en eſt de même de la couleur; les tons qu'elle produit doivent être ménagés relativement au *tout-enſemble*.

Quand on employe le mot *enſemble* pour indiquer le *tout-enſemble*, c'eſt-à-dire la totalité de l'ouvrage, il faut ſouvent en déterminer le ſens pour qu'il ſe rapporte évidemment & ſans équivoque à cette totalité. On dit alors l'*enſemble* du tableau, du ſujet, de la compoſition. (L.)

TOUCHE (ſubſt. fem.) TOUCHER. (v. act.) On dit *touche hardie*, *touche fine*, *ſpirituelle*, *lourde*, *légère* &c.

On dit auſſi *toucher avec ſentiment les chairs*, *avec vérité les étoffes*, *avec eſprit le paſſage*, *avec fierté les animaux & même la nature morte*.

Ces deux manières de s'exprimer ont des ſignifications aſſez différentes que je vais eſſayer d'expoſer.

La *touche* eſt une manière de déſigner dans les arts du deſſin & de la peinture certains accidens, certaines circonſtances de l'apparence viſible des corps; accidens & circonſtances occaſionnés par leur nature, par leurs poſitions ou par leurs mouvemens.

Lorſque le deſſinateur *place la touche*, lorſqu'il la *prononce*, qu'il l'*appuye*, c'eſt parce qu'alors il eſt frappé plus particuliérement, plus expreſſément de l'effet que produiſent quelques uns des accidens ou des circonſtances dont j'ai parlé.

Dans l'imitation que l'artiſte fait d'une figure humaine, ſi la *touche* qu'il employe eſt déterminée par les ſeules courbures du contour

Digitized by Google

qui font que certains endroits de ce contour ou du trait ſont privés de lumière & ſe deſſinent en ombre, il n'y a rien qui ait rapport aux impreſſions de l'ame & à l'expreſſion des paſſions qui inſpirent cependant les uſages les plus ſpirituels & les plus intéreſſans de la *touche*.

Si la *touche* eſt marquée par l'artiſte d'après le ſentiment qu'il a du juſte mouvement de la figure qu'il deſſine ou qu'il peint, elle peut-être ſpirituelle, fine; elle peut avoir pour but de faire ſentir la grace ou la force, d'après l'impreſſion qu'en a l'artiſte.

Ce n'eſt pas encore là tout-à-fait ce qu'on nomme *touche* d'expreſſion; mais ſi le deſſinateur ou le peintre prononce & appuye la *touche*, inſpiré par ſon imagination qui lui repréſente fortement les accidens que produiſent ſur les apparences des corps les grandes paſſions, ou ſi mieux encore, il prononce cette *touche* d'après la nature même, alors ſa *touche* eſt celle qu'on appelle *touche* des grands maîtres. C'eſt le ſigne inimitable qu'ils impriment à leurs ouvrages, ſigne qui les fait reconnoître & qui les diſtingue des copies qu'on en fait.

La *touche* a plus ordinairement & plus fréquemment lieu, lorſqu'on deſſine ou qu'on peint la tête, que dans la repréſentation du reſte de la figure. Il y en a deux raiſons principales. Premièrement, les traits du viſage expriment par beaucoup plus de moyens & ſont l'objet bien plus habituel de l'attention de ceux qui obſervent, que les autres parties du corps.

Les hommes s'expriment & s'entendent par les regards, & les yeux étant en poſſeſſion d'être les miroirs de l'ame, c'eſt ſur eux que ſe porte l'attention, comme auſſi c'eſt dans la promptitude & le caractère de leurs mouvemens qu'on comprend plus vite & plus expreſſivement la penſée. La bouche qui n'eſt pas éloignée des yeux eſt mue par une infinité de muſcles qui en modifient les expreſſions. Le nez, le front, les joues accordent leurs mouvemens à ceux des yeux & de la bouche, & cette réunion de ſignes rend en effet la tête le principal organe de l'expreſſion, & par conſéquent l'objet où l'artiſte *place*, *prononce*, *appuye la touche* avec plus ou moins d'énergie.

Une ſeconde raiſon qui fait que la tête s'arroge preſque excluſivement, ſurtout chez les modernes, le privilége d'exprimer, c'eſt que, hors les mains, toutes les autres parties étant couvertes, nous ne pouvons ni bien obſerver, ni par conſéquent regarder comme auſſi importantes les expreſſions dont toutes les parties du corps ſont ſuſceptibles.

Cependant comme la nature les a rendues ſuſceptibles chacune à ſa manière, de concourir à l'expreſſion, enſorte que tout le maintien d'un homme contribue à faire connoître l'impreſſion de ſon ame & que les extrémités ſurtout, comme les mains & les pieds, ont auſſi une aſſez grande variété de mouvemens, il arrive que la négligence qu'on a trop ſouvent de connoître bien leur langage, rend les figures froides dans toute l'habitude du corps, tandis que la *touche*, quelquefois exagérée, indique dans les têtes un excès de paſſion.

Plus la *touche* eſt donc énergique, ſur le viſage d'un homme paſſionné, plus, ſi les autres parties ne partagent pas autant qu'elles le doivent cette paſſion, plus, dis-je, la figure doit être dans une ſorte contrariété avec elle-même; cette contrariété, ſans qu'on s'en rende bien compte, détruit ou affoiblit beaucoup l'effet qu'on s'eſt efforcé de produire.

Les habiles pantomimes (on doit rappeller ſouvent les peintres à cet art, qui ſe rapproche plus qu'aucun autre de celui qu'ils pratiquent) les habiles pantomimes font conſiſter la perfection de leurs imitations dans ce point. Auſſi le célèbre Garrick, qui excelloit dans l'art de l'imitation théâtrale, voyant un comédien contrefaire un homme ivre avec beaucoup de vérité, par l'indétermination des regards, par le défordre de ſes traits & l'embarras de ſa parole; lui diſoit, obſervant que le reſte de la figure ne répondoit pas à ces expreſſions: « Mon ami, » ta tête eſt véritablement ivre; mais tes » mains, tes doigts, tes pieds, tes jambes, ton » corps ſont pleins de raiſon. »

Je parlois de l'inconvénient qui réſulte de ce que la tête s'attribue trop excluſivement toute l'expreſſion. Il en eſt une ſuite qui doit frapper tous ceux qui y réfléchiſſent un moment; c'eſt que, par là, l'idée de la beauté ſe trouve inſenſiblement réduite parmi nous (j'en excepte les artiſtes) aux formes des traits, abſtraction faite de leurs rapports & de leurs proportions relatives avec tout le reſte de la figure; ce qui autoriſe la diverſité des opinions à cet égard & réduit la beauté à être une ſorte d'objet de fantaiſie.

Pour revenir à la *touche* & en donner, s'il ſe peut, l'application la plus ſenſible, je dois dire que ce qu'on nomme le *trait* eſt une ligne qu'on peut ſuppoſer égale dans toute ſon étendue, & à l'aide de laquelle on trace la figure des corps, pour en faire la repréſentation par le deſſin ou la peinture.

Si l'on s'en tient à déſigner cette forme par un trait égal, il n'eſt rien dans cette manière d'opérer qu'on puiſſe nommer la *touche*. De même ſi, en peignant, on marque par une couleur uniforme les formes d'un corps, cette peinture ſera une ſorte d'enluminure qui n'offrira ni caractère, ni *touche*; mais ſi, en dirigeant le crayon, l'artiſte fait attention aux accidens particuliers que produit le clair-obſcur ſur des objets éclairés & de relief; ſi, à l'occaſion de ces accidens

Digitized by Google

accidens ou effets obſervés, il appuye le crayon davantage dans certains endroits, en rompant par-là l'uniformité du trait; ſi enfin ce trait alors ſe trouve plus marqué, par-tout où le deſſinateur a voulu exprimer les effets de l'ombre, alors il a employé ce qu'on appelle généralement la *touche* qui commence à donner du caractère à ſon deſſin.

Paſſons plus avant: ſi une figure, que je ſuppoſe dans une poſition parfaitement tranquille & n'éprouvant aucune impreſſion marquée, donne cependant lieu à faire ſentir par la *touche*, les courbures des contours & les accidens habituels que produiſent les articulations, à combien plus forte raiſon le deſſinateur ou le peintre ne ſera-t-il pas invité à marquer plus ſenſiblement cette *touche*, lorſque des mouvemens plus caractériſés rendront les accidens des contours plus ſenſibles? Alors, ſi, plus excitée, ſa main docile & prompte ſuit avec juſteſſe l'impreſſion qu'il reçoit & qu'il veut tranſmettre dans ſon ouvrage; s'il appuie la main pour rendre la trace du crayon plus ſignificative; s'il en obtient cet effet ſans maigreur & ſans ſéchereſſe, il fait de la *touche* un des uſages les plus importans & qui appartiennent de plus près à la partie ſpirituelle de l'art.

On voit par ces détails, que la *touche* n'eſt en aucune manière arbitraire, qu'elle n'eſt pas du reſſort de ce qu'on appelle improprement le *goût*, comme ſe le perſuadent trop ſouvent les jeunes artiſtes, qui imitent ſans réflexion les modèles qu'on leur donne, ou ceux qui, ſous le nom de *connoiſſeurs*, n'ont que de très ſuperficielles lumières.

Il reſte à parler à ceux qui veulent être inſtruits plus profondément de la meſure qu'on doit garder dans l'uſage de la *touche*.

Il faut ſe repréſenter ici que la *touche*, telle que nous venons de la déſigner, eſt à la fois un ſigne imitatif, tiré de la nature, & un ſigne communicatif de la manière dont l'artiſte a vu & ſenti, en faiſant ſon imitation.

La *touche*, pour peu qu'elle paſſe la juſte meſure, penche à être un ſigne, plutôt qu'une imitation préciſe; & l'on eſt d'autant plus autoriſé à faire cette obſervation, qu'à la rigueur, cette meſure juſte n'exiſte peut-être dans aucune repréſentation.

Premièrement, parce que la *touche* étant un effet inſtantané de l'impreſſion que reſſent le peintre, ou le deſſinateur, elle eſt ſuſceptible des variétés de l'imagination.

Secondement, parce que, pour que la meſure exacte dans laquelle doit ſe renfermer la *touche*, pût être énoncée préciſément, il faudroit avoir égard à la diſtance préciſe où étoit l'objet qu'on a imité, pour ſe placer à une diſtance exactement proportionnelle à l'imitation; ce qui ne peut avoir lieu par rapport à la première condition & moins encond à la ſeconde, puiſque chacun approche d'un deſſin à ſa fantaiſie ſeule, pour le conſidérer, & qu'il eſt bien rare qu'on ſe fixe, pour le regarder, ainſi qu'un tableau, à la diſtance qui doit faire paroître la *touche* dans la juſte meſure qu'elle devroit avoir. Auſſi le plus ſouvent, par toutes ces raiſons, la *touche* des deſſins ſurtout, eſt-elle exagérée, ſoit par l'effet du ſentiment qui l'a inſpirée, ſoit par l'effet de l'habitude qu'on a contractée ou du peu d'importance qu'on met dans cette meſure.

Au reſte ce défaut, ſouvent inappréciable, produit fréquemment un effet qui plaît, lorſqu'on ſe prête aux conventions établies, par rapport à certaines parties de l'art; car la *touche*, regardée comme ſigne de l'expreſſion, frappe plutôt & plus fortement, lorſqu'elle eſt exagérée avec art, que lorſqu'elle eſt plus timide & plus foiblement écrite.

Il eſt vrai que, dans l'imitation peinte, la *touche* eſt plus aſſujettie à la meſure qu'elle doit avoir, parce que ſon exagération nuiroit trop ſenſiblement à la vérité de la couleur & quelquefois à l'accord; auſſi cette exagération n'eſt-elle admiſe que dans le petit, ou dans les peintures qui ne viſent pas à un fini précieux.

Ce que j'ai dit juſqu'ici de la *touche* a rapport à celle qui caractériſe principalement les apparences du corps humain.

Il eſt une autre acception de ce terme qui deviendra plus ſenſible, en l'obſervant dans le verbe qui en dérive. C'eſt le verbe *toucher*, qui, en peinture, a une ſignification qui diffère de celle du mot *touche*.

Lorſqu'en effet on dit: Ce peintre *touche* parfaitement bien les chairs, les étoffes, le payſage, les arbres, les terreins, les plantes, les eaux, les acceſſoires, on entend parler de ſa manière phyſique d'appliquer la couleur qui doit repréſenter ces objets.

Toucher, dans cette acception, embraſſe, il eſt vrai, le ſens qui appartient plus particulièrement au mot *touche*; mais il y joint la pratique particulière à l'artiſte & ſurtout le maniement de la broſſe & du pinceau.

Le maniement de la broſſe ou du pinceau ſert non-ſeulement à appliquer, à étendre, à mêler les couleurs, mais beaucoup plus encore à déſigner aux yeux la nature des objets, leur ſubſtance & leurs accidens.

La manière d'appliquer la couleur ſur la toile, de l'étendre dans un ſens ou dans un autre, laiſſe des impreſſions qui, ayant certains rapports avec l'apparence de l'objet qu'on peint, contribuent à rappeller plus ſenſiblement ſon idée.

Le *toucher*, qui eſt alors la manière d'appliquer la couleur, devient donc un moyen de déſigner les objets, différent du trait & de la couleur, priſe en elle-même.

Ce moyen, ainſi que la *touche* dans certaines circonſtances, tendroit, comme on le voit, à ſe rapprocher de ce que j'ai appellé *ſigne*; auſſi faut-il obſerver que l'imitation ne pouvant jamais arriver à une perfection de repréſentation des objets naturels, s'aide de tout ce qui peut ſuppléer à ce qui lui manque.

La peinture n'eſt pas une complette imitation; mais une imitation feinte. Elle n'imite pas le relief, elle feint ſeulement de l'imiter; différente en cela de la ſculpture, qui, abſtraction faite de la couleur, imite d'une manière palpable, les formes des objets de ſes repréſentations. D'après ce que je viens de dire du ſecours que tire l'artiſte du maniement de la couleur, ou du *toucher*, on doit ſentir pourquoi, ſi l'on s'approche plus qu'il ne faut de certains tableaux, les objets qui y ſont repréſentés, & qui faiſoient une illuſion ſatisfaiſante, perdent tout-à-coup ce mérite.

C'eſt donc le plus ſouvent de l'art de feindre la repréſentation des objets, par tous les ſecours de l'induſtrie, que les peintres s'occupent; & c'eſt en ſuivant cette route vraiment libérale, c'eſt-à-dire, libre & ingénieuſe, qu'ils parviennent au grand mérite de leur art, plutôt qu'en ſe dirigeant péniblement à une vérité minutieuſe qui borne d'autant plus leur carrière, qu'il eſt abſolument impoſſible d'égaler en cela la nature.

Cette diſtinction peut être appliquée à tous les grands genres des arts libéraux, dans l'éloquence, dans la poéſie, comme dans la muſique, l'architecture même & la peinture. C'eſt du génie que les artiſtes apprennent ces moyens magiques de rappeller, plutôt que d'imiter, ou plutôt de copier minutieuſement. Un mot interrompu, un ſilence, parle plus éloquemment, que les paroles qu'ils ſuppléent ne pourroient faire. Voyez de près les chairs que peignoient Rubens, Rembrandt & tant d'autres grands maîtres: voyez du même point leurs étoffes, leurs arbres, leurs terreins; vous n'appercevez plus que les ſignes magiques qu'ils ont employés, c'eſt-à-dire, les traces marquées du maniement de leur broſſe, leur *touche* ſpirituelle, leurs teintes ſavantes, placées ſans être fondues, mais dont la diſtance doit unir & mêler les nuances.

Je crois en avoir dit aſſez ſur cet objet, pour faire penſer davantage les eſprits inſtruits des arts, & même ceux qui chercheront à s'en inſtruire. Les artiſtes me comprendront ſans doute plus facilement que les derniers dont je parle, mais cet inconvénient eſt inévitable, lorſqu'il s'agit d'expliquer des détails, dont la pratique eſt le corps, & l'intelligence, l'ame.

Les jeunes artiſtes pourront, à l'aide de quelques-unes de ces notions, même en cherchant à les critiquer, s'ils ne les croyent pas juſtes, perdre au moins quelques opinions fauſſes, qui ſe trouvent établies dans les ateliers ſur la véritable nature de ce qu'on appelle *touche* & *toucher*, & ſur les ſecours que le génie trouve pour ſuppléer à ce qui manque à l'art. Ils ſauront mieux, en vérifiant ſi j'ai penſé juſte, ce qu'ils penſent eux-mêmes, lorſqu'ils employent la *touche*, qu'alors ils placeront avec plus de préciſion & avec plus de meſure, & qu'ils ne prodigueront pas, comme un agrément arbitraire, qui ne dépend que de leur ſeul caprice. (*Article de M.* WATELET.)

TOUCHE. L'arrondiſſement des objets, d'où naiſſent le relief & l'illuſion, dégénéreroient en manière lourde, s'il n'étoit affaiſonné de *touches* caractériſtiques. Ces *touches* donnent l'ame aux êtres même inanimés; mais ſi elles n'étoient portées avec un ménagement convenable, l'ouvrage ne préſenteroit que des effets maniérés & faux.

Les *touches* doivent être variées. Elles ſeront légères, délicates, fermes, hardies, fières, moelleuſes, ſolides ou ſpirituelles, non-ſeulement ſelon la nature du corps où elles ſeront adaptées, mais encore ſelon le plan que l'objet occupe dans le tableau, & relativement à la diſtance d'où la machine pittoreſque doit être enviſagée.

On donne les *touches* en portant une couleur vierge, d'une manière franche, ſur la partie deſtinée à la recevoir. Dans les endroits les plus ſaillans, la broſſe hardie placera une couleur épaiſſe; dans ceux qui le ſont moins, le pinceau écraſé laiſſera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans, ainſi que dans les ombres, les *touches* doivent être peu fréquentes & peu ſenſibles. Elles ne ſont, le plus ſouvent, qu'un trait de pinceau ſpirituellement lâché pour ranimer un contour, ou pour caractériſer une fineſſe d'une manière preſque imperceptible.

Mais ſur-tout que les *touches* ne ſoient jamais au préjudice de la maſſe. On doit conſulter attentivement la nature d'un point de diſtance convenable pour ne pas y être trompé: elles y ſont pour ceux qui ſavent les appercevoir. Le génie les diſcerne, l'intelligence les évalue, c'eſt le goût qui les place. (*Extrait du Traité de Peinture de* DANDRÉ BARDON.)

TRACER (v. act.) Faire le trait d'une figure ou d'une compoſition. Les artiſtes, au lieu

Digitized by Google

de dire qu'ils *tracent* une figure, disent plutôt qu'ils en font le trait : au lieu de dire qu'une figure ou une compoſition n'eſt encore que *tracée*, ils diſent qu'elle n'eſt encore qu'au ſimple *trait*. Ainſi le mot *tracer* eſt moins un terme de l'art, qu'un mot de la langue commune, qu'on employe quelquefois en parlant de l'art, mais dont les artiſtes font peu d'uſage. (L.)

TRAIT (ſubſt. maſc.) Le *trait* eſt la ligne qui termine une figure quelconque. Faire un *trait*, c'eſt tracer les lignes que décrit une figure ſur ce qui lui ſert de fond. Poſez un vaſe ſur une table contre une muraille : tracez enſuite ſur un papier une ligne qui enveloppe la partie de la muraille qui vous eſt cachée par le vaſe ; ſi votre opération eſt bien faite, vous aurez le *trait* de ce vaſe avec la même juſteſſe, que ſi vous vous étiez ſervi d'un poinçon pour en ſuivre la terminaiſon & la tracer ſur la muraille elle-même.

Ce n'eſt point par des *traits*, mais par la couleur, que des objets ſe détachent les uns ſur les autres dans la nature. Ainſi le peintre, imitateur de la nature, ne fait un *trait* que pour ſe rendre raiſon des formes ; mais il ne laiſſe pas ſubſiſter ce *trait*, & en peignant, c'eſt auſſi par la couleur qu'il détache les objets qu'il imite. Dans les deſſins qui ne ſont pas extrêmement terminés & dont l'effet eſt plutôt indiqué que rendu, on laiſſe ſubſiſter le *trait*, ſur-tout dans les parties qu'on ne détache par ſur un fond obſcur. Quand les deſſins ſont finis au point de n'avoir plus beſoin de *traits*, ce ſont moins des deſſins que des peintures monochromes, des camayeux.

Comme les anciens artiſtes des écoles Romaine & Florentine étoient moins peintres que deſſinateurs, ils annonçoient ſouvent la terminaiſon des formes par un *trait* bien prononcé.

Quoiqu'il n'y ait point de *traits* dans la nature, il y a quelquefois, dans l'art, beaucoup de ſentiment & de goût à prononcer fortement le *trait* de quelque partie, à tracer & abandonner quelques portions de contours ; mais ces *traits*, pris & laiſſés, doivent être regardés comme des touches. Ces pratiques, ſpirituelles ou ſavantes, laiſſent ſubſiſter le principe, que les terminaiſons des objets en peinture ne doivent pas être annoncées par des *traits*. (L.)

TRAITER. (v. act.) Ce mot fort uſité dans la langue des arts, y reçoit à peu près la ſignification du verbe *faire*. Une figure bien *traitée* eſt une figure bien faite. Une compoſition bien *traitée*, eſt celle dans laquelle on a bien ſuivi les convenances du ſujet. Une draperie bien *traitée*, eſt celle qui eſt compoſée & rendue ſavamment. On dit qu'un peintre *traite* bien la figure, les animaux, les ciels, les arbres, &c, pour exprimer qu'il imite bien ces différens objets de la nature, qu'il fait bien ces différentes parties de l'art. On dit d'un peintre qu'il *traite* bien les têtes, les cheveux, la barbe, les chairs, les extrémités, les draperies, les acceſſoires, les effets ; mais on ne dit pas qu'il traite bien la couleur ou le coloris. (L.)

TRANCHER (ce verbe eſt neutre dans la langue des arts). Des couleurs *tranchent* les unes ſur les autres, quand l'artiſte ne conduit pas des unes aux autres par des nuances. Les lumières *tranchent* ſur les ombres, & les ombres ſur les lumières, quand on néglige de conduire des unes aux autres par des paſſages doux & imperceptibles. On dit que des couleurs ſont *tranchantes*, quand elles *tranchent* ſur celles qui les avoiſinent, quand elles ne ſe marient pas, ne ſe fondent pas, ne s'uniſſent pas tendrement avec elles. On dit que les ombres ſont *tranchantes*, quand elles ſuccèdent durement aux lumières, ſans en être ſeparées par des demi-teintes. Quelquefois des couleurs *tranchantes*, des ombres, des lumières *tranchantes*, donnent de la fierté aux effets. C'eſt à l'art du peintre de les ménager avec goût, de ne les employer qu'à propos, de les empêcher de nuire à l'accord de l'ouvrage, comme il eſt de l'art du muſicien de ménager & de ſauver les diſſonances. (L.)

TRANSPARENT, (adj.) Ce mot, dans l'art de peindre, s'applique aux couleurs naturelles, & aux couleurs artificielles. Par rapport aux premières, il ſert à diſtinguer les couleurs lourdes & terreſtres de celles qui ſont légères & aériennes. Ainſi on dit : *La laque, les ſtils de grains*, ſont des couleurs TRANSPARENTES ; les ochres, les bruns-rouges, la terre d'ombre ne ſont pas TRANSPARENTES.

Quant à la ſeconde ſignification du mot TRANSPARENT, elle n'eſt relative, dans la pratique, qu'à des couleurs fines, légères, qui laiſſent voir les premières teintes que le peintre a placées ſous les *glacis*. Dans ce ſens, il n'exprime que *l'effet*, dont l'uſage des *glacis* eſt le *moyen* : comme dans cette phraſe : *C'eſt par des glacis que Rubens rend ſes couleurs tranſparentes*. Tout ce qui tient à la pratique dans l'art d'employer des couleurs TRANSPARENTES, a été expoſé dans le mot GLACIS, auquel nous renvoyons le lecteur.

Nous ne pouvons faire un plus grand éloge des couleurs *tranſparentes*, qu'en citant les plus beaux tableaux des écoles Vénitienne & Flamande. C'eſt-là qu'on trouve les plus puiſſans témoignages en faveur des charmes de la

Digitized by Google

transparence des teintes dans l'art de colorier. (*Article de M.* ROBIN.)

TRANSPARENT, (subſt. maſc.) Dans l'art des décorations en peinture, le *tranſparent* produit pendant la nuit un des plus piquans effets qui puiſſent naître d'une vive lumière réunie à l'emploi des plus éclatantes couleurs.

On fait des *tranſparens* ſur des toiles fines, des papiers appellés *Serpente*, & ſur des taffetas.

Nous donnerons les procédés de les exécuter, dans le Dictionnaire de Pratique; & nous ne dédaignerons jamais de traiter de cet art, qui, ſur le théâtre, partage avec celui de faire des tableaux, pluſieurs des difficultés & des honneurs, attachés aux talens du peintre. (*Article de M.* ROBIN.)

TRAVAIL. (ſubſt. maſc.) Ce mot ſe prend pour toutes les parties de l'exécution. Un beau *travail* eſt dans la peinture un beau maniement de pinceau; dans la gravure, un beau maniement de pointe ou de burin; dans le deſſin, un beau maniement de crayon. On dit que le *travail* d'un ouvrage eſt facile, ſpirituel, peiné, lourd, léger, gracieux, agréable, grand, fier, petit, meſquin. Voyez les articles *Exécution*, *Faire*, *Fait*, *Manœuvre*.

Le mot *Travail* s'employe ſouvent au pluriel, quand il eſt queſtion de gravure. On dit: Les *travaux* de cette eſtampe ſont maigres, nourris, moux, fermes, égratignés, moëlleux. Il y a de beaux & ſavans *travaux* dans la fameuſe tête de l'homme à la grande barbe par Corneille Wiſſcher. Les *travaux* de Maſſon ont ſouvent de la bizarrerie. (L.)

TRAVAILLER, (v. n.) Ce mot s'emploie dans la langue des arts, au même ſens que dans la langue ordinaire. A cet égard, il n'appartient pas ſpécialement à l'idiôme des artiſtes, & ne doit pas avoir place dans ce Dictionnaire. Nous n'avons pas beſoin d'apprendre à nos lecteurs que l'on dit d'un artiſte qu'il *travaille* à un tableau, à une ſtatue, comme on dit d'un menuiſier qu'il *travaille* à une table, ou d'un poëte dramatique qu'il *travaille* à une tragédie.

Mais le mot *travailler* ſe prend dans un ſens particulier à l'art, quand on dit que les couleurs *travaillent*. Cela ſignifie qu'avec le temps elles changent de ton, que les bleus noirciſſent, que les blancs jauniſſent, que certaines couleurs s'évaporent. Pour prévenir, autant qu'il eſt poſſible, ces accidens, il faut que l'artiſte connoiſſe bien les matériaux qu'il employe, & l'effet de l'huile & du temps ſur les différentes couleurs. Il ne ſuffit pas qu'il ait cette connoiſſance; il doit y joindre une pratique ſûre & facile: car s'il change ſouvent d'idée, s'il recouvre la couleur qu'il a d'abord établie par une couleur différente, les couleurs de deſſous perceront avec le temps à travers celles dont il les aura couvertes, & détruiront le dernier effet auquel il s'étoit déterminé. (L.)

TRIOMPHE, (ſubſt. maſc.) Nous avions promis à l'article *Milice*, d'en donner un ſur les *triomphes* chez les Romains: avec plus de réflexion, nous ne croyons pas devoir remplir cette promeſſe. Les artiſtes, dans les ſujets qu'ils traitent le plus ordinairement, ſont obligés de connoître ce qui regarde la marine, la milice, les vêtemens des anciens. Mais un *triomphe* eſt un ſujet, & ne demande pas à être traité plus ſpécialement ici, que le nombre infini de ſujets qui peuvent être fournis à l'art par l'antiquité. Nous ajouterons même qu'un *triomphe* n'eſt pas un des ſujets que l'art doive choiſir de préférence; parce que ce ſujet n'eſt pas circonſcrit, & qu'il pêche par une ſurabondance qui le prive, en quelque ſorte, de l'unité. D'ailleurs on peut croire que l'artiſte qui voudra peindre un *triomphe*, ne manquera pas d'étudier dans l'hiſtoire les détails de cette cérémonie: mais il choiſira, comme le Brun, la principale partie d'une cérémonie triomphale, & ne repréſentera pas la longue proceſſion qui formoit cette cerémonie, & la foule confuſe des ſpectateurs.

TRIVIAL, (adj.) Ce qui eſt bas & commun. Le peintre d'hiſtoire doit bien ſe garder de rien introduire de trivial dans les ſujets nobles qui ſont propoſés à ſon pinceau. On fait bien que, dans une action noble, il peut ſe trouver des perſonnages d'une figure baſſe & *triviale*, qui n'aient qu'un geſte *trivial*, qui faſſent des actions *triviales*. Mais à cet égard, l'imitation doit être plus belle que la vérité, & comme l'artiſte doit choiſir les plus belles formes, & tâcher de les embellir encore, il doit auſſi, dans l'enſemble de ſa compoſition, ne choiſir que des circonſtances qui aient de la nobleſſe & de la grandeur. Tout ce qui eſt *trivial* doit être abandonné aux genres inférieurs.

» Il y a, dit M. Reynolds, pluſieurs genres » de peinture dont les prétentions ne s'élèvent » pas ſi haut que celles de l'hiſtoire: mais qui » cependant ne ſont pas ſans quelque mérite, » quoiqu'ils ne puiſſent pas entrer en concur» rence avec la grande idée univerſelle qui » préſide à l'art. Les peintres qui s'appliquent » à rendre des caractères bas & vulgaires, & » qui expriment avec exactitude les diffé-

Digitized by Google

» rentes nuances des paſſions de la nature » commune, (ainſi qu'on le voit dans les » ouvrages d'Hogharth,) méritent de grands » éloges; mais comme leur eſprit eſt ſans ceſſe » occupé de choſes communes & *triviales*, » les éloges qu'on leur donne doivent être » proportionnés aux objets qu'ils repréſentent. » Les bambochades de Téniers, de Brauwer, » de van Oſtade ſont excellentes en leur genre; » & le mérite de ces ouvrages, ainſi que l'eſ- » time qu'on en fait, ſont en proportion de » ce que ces ſujets communs & bas, & la » manière dont les paſſions y ſont rendues, » tiennent plus ou moins de la nature. (L.) »

TROU, (ſubſt. maſc.) Ce mot s'employe relativement à la compoſition, & relativement à l'effet. On dit qu'il y a des *trous* dans la compoſition, lorſque les objets étant mal grouppés, leurs parties laiſſent voir le fond, comme au travers de pluſieurs *trous*. Il y a des *trous* relativement à l'effet, quand certaines parties d'un objet qui eſt ſur les premiers plans ſont du même ton que des objets qui ſe trouvent ſur des plans reculés. Alors les tons des objets avancés étant les mêmes que ceux des objets reculés, *percent avec eux*, comme diſent les peintres, & font des *trous*. (L.)

TUER, (v. act.) On dit qu'une partie d'un tableau en *tue* une autre, quand elle en détruit l'effet. Quand un tableau d'une couleur vigoureuſe eſt voiſin d'un tableau foiblement coloré, on dit qu'il le *tue*. (L.)

Digitized by Google

V

VAGUE. (adj.) *Vague* ſe dit en peinture de la couleur, & plus particuliérement de celle du ciel.

On dit, la couleur de ce tableau eſt *vague*; ce ciel eſt d'un ton, d'une teinte, d'une couleur *vagues*.

Le ſens de ce mot rient dans cette acception de ce qu'on appelle *indécis*; mais dans le langage de l'art, il emporte cependant un ſentiment d'approbation qu'il n'a pas dans le langage ordinaire; car, lorſqu'on dit, *un eſprit vague; un raiſonnement, une idée vagues*, on a deſſein de blâmer & non de donner une louange.

Ces différences ſont fondées. En effet un raiſonnement eſt deſtiné à fixer les idées intellectuelles, à atteindre un but qui eſt la vérité; lorſqu'il n'atteint pas ce but, qu'au lieu de s'y diriger ſenſiblement, il s'égare; lorſqu'enfin le raiſonnement eſt *vague*, il eſt inutile & ne peut être loué.

L'harmonie du coloris exige de ſon côté un mélange de nuances, de tons, de teintes, de lumières, de reflets & d'ombres qui n'eſt jamais plus parfait que lorſqu'on ne peut en diſcerner les liaiſons. Le ciel eſt d'une immenſité qu'on conçoit d'après l'idée qu'on s'en fait & qu'on rappelle dans le tableau, d'après les tons indécis, tranſparens avec le ſecours deſquels on le repréſente. Plus ces tons ſont *vagues*, plus juſtement ils offrent la reſſemblance ou la vérité qu'on déſire. Ces deux principes que je viens d'établir ſur le raiſonnement & ſur la peinture, ne peuvent être mis en exécution que par des moyens abſolument différens.

C'eſt ainſi qu'il y a dans les acceptions différentes des mêmes mots & dans les divers emplois qui leur deviennent propres, une philoſophie aſſez ſouvent cachée, qui eſt juſte & fondée, & dont peut-être on ne cherche pas aſſez à ſe rendre compte.

On dit quelquefois *vagueſſe*, qui eſt imité de l'italien *vaghezza*, pour exprimer ce ron aérien & une certaine légéreté ou fineſſe de teintes, qui appartiennent à d'heureuſes ruptures ou mélanges de tons, dont la pratique, l'obſervation de la nature & l'étude des maîtres qui ſont recommandables par cette partie, peuvent ſeules inſtruire l'artiſte. (*Article de M. Watelet.*)

VARIER (v. act.) Non ſeulement la nature *varie* ſes productions, elle *varie* auſſi les détails de ſes ouvrages. Chez elle, les genres ſont innombrables; ils ſe ſubdiviſent en de nombreuſes eſpèces; & dans chaque eſpèce, il n'eſt pas deux individus qui ſe reſſemblent. L'artiſte qui ſe répète lui-même ou dans un ſeul ouvrage, ou dans ſes différentes productions, n'imite pas la nature; il n'a qu'à la conſulter, & il produira des œuvres variées comme elle. (L.)

VARIÉTÉ (ſubſt. fem.) Pline, après avoir dit qu'entre tant de milliers d'hommes, il n'y a pas deux reſſemblances parfaites, ajoute que l'art, malgré tous ſes efforts ne peut opérer cette *variété*, même dans un petit nombre de têtes. (liv. 7. c. 1.) M. Falconet a juſtement relevé cette injuſte accuſation de Pline contre l'impuiſſance de l'art. « Si des artiſtes, dit-» il, ſoit peintres, ſoit ſtatuaires, font les por-» traits reſſemblans de mille hommes qui ne » ſe reſſemblent pas, il eſt certain que les » mille portraits n'auront pas entre eux plus » de reſſemblance.... Pline avoit donc mal vu » la quantité de portraits peints & ſculptés qui » étoient de ſon temps à Rome....

» Auroit-il fait une équivoque, en fondant » ſa comparaiſon du naturel avec l'art ſur les » ſtatues grecques, où en effet la *variété* des » caractères de tête n'eſt pas conſidérable? on » ſait que, pour la plupart, elles ont un air » de famille, les femmes ſur-tout. Il régnoit » un beau ſtyle d'école, qui ſe tranſmettoit » de ſtatue en ſtatue: mais par les buſtes, » les médailles & les pierres gravées qui nous » reſtent, nous voyons qu'il n'en eſt pas ainſi » des portraits, puiſqu'ils ſont très *variés*.

» J'accorde que certains artiſtes n'aient pas, » autant que d'autres, le talent de *varier* leurs » têtes; ce n'eſt pas alors la faute de l'art, » mais de ceux qui l'exercent. L'art peut imi-» ter toutes les variétés de la nature; & ſi » nous pouvions raſſembler l'immenſe quan-» tité de têtes qu'il a produites, nous les ver-» rions *variées* par le goût, le temps, l'âge, » le pays, & d'autres circonſtances dont les » artiſtes dépendent. Ce ſont auſſi les circonſ-» tances qui contribuent à placer la *variété* » ou la reſſemblance ſur nos phyſionomies. » Chez une nation dans laquelle les races ne » ſont pas mélangées, on retrouve aſſez géné-» ralement la même conformation de tête & » le même air de viſage; on la prendroit ſou-

Digitized by Google

» vent pour une famille : mais où le sang est » mêlé & les races croisées, les airs de tête sont » *variés* à l'infini. Les fréquens changemens » de la température de l'air concourent aussi » au même effet, disent les physiciens.

» Pour faire la comparaison des *variétés* de » la nature avec la prétendue stérilité de l'art, » Pline auroit dû envisager les deux objets sous » les points de vue que j'ai marqués : il auroit » dû sur-tout ne pas confondre l'art avec l'insuffi- » sance ou la pratique maniérée de certains » artistes, à qui l'on reproche de donner à » toutes les têtes qu'ils produisent un air de » famille. L'antiquité a eu, comme nous, de » ces artistes dont la stérilité ne doit pas être » rejettée sur l'art, mais sur leur paresse, qui » les engageoit à suivre une routine facile, » au lieu de consulter la nature, ou sur le » goût qu'ils avoient pris pour certains mo- » dèles qu'ils copioient & recopioient toujours. » Si les conseils que Socrate donnoit à Par- » rhasius étoient justes, & ils l'étoient sans » doute, l'art peut *varier* à l'infini les portraits, » les caractères, les expressions, les figures, les » physionomies ».

Il est démontré par ce passage de M. Falconet, que l'art peut être aussi *varié* que la nature : En effet s'il est capable d'en copier toutes les productions, il est capable de ne se ressembler jamais.

Mais si l'art peut imiter toutes les *variétés* de la nature, doit-il les imiter toutes ? C'est ce que l'on peut nier, au moins pour la peinture d'histoire & pour la sculpture : comme dans ces genres, son objet est l'imitation de la belle nature, il ne peut l'imiter lorsqu'elle se *varie* par différens caractères de laideur & de défectuosité. Voilà donc une grande abondance dont il se prive. Mais comme ses ouvrages sont bien moins nombreux que ceux de la nature, il peut encore montrer la plus grande *variété*, en n'imitant chez elle que ce qu'elle a de beau dans ses productions.

La *variété* se trouve même dans les têtes des statues antiques : si elles ont entre elles, comme le dit M. Falconet, une certaine ressemblance, c'est celle que leur donne le style de la grande beauté : mais cependant elles diffèrent assez les unes des autres pour qu'on ne puisse les confondre mutuellement. Si l'on trouve entre plusieurs têtes antiques une ressemblance réelle, c'est entre celles qui représentent la même divinité; car chaque divinité avoit un caractère de tête convenu : c'étoit vraisemblablement celui que lui avoit imprimé quelqu'artiste dans une statue devenue célèbre. La tête de cette statue devenoit le prototype de toutes les têtes de cette divinité.

La *variété* que l'artiste doit mettre dans le choix de ses figures, doit se trouver aussi dans les attitudes, dans les ajustemens, dans les ordonnances & dans tous les accessoires.

Le peintre qui se livre à l'imitation de la vie commune, & au genre qu'on nomme bambochade, trouve dans la nature des sources de *variété* encore bien plus abondantes que celles qui sont ouvertes au statuaire & au peintre d'histoire. Comme il n'est point astreint à ne choisir les formes qu'entre celles qui s'élèvent jusqu'au caractère de la haute beauté; comme il peut même se permettre de représenter la laideur; comme il ne s'interdit pas les expressions communes, triviales, basses; il peut mettre dans ses ouvrages une diversité sans bornes. C'est un devoir rigoureux pour lui non seulement de ne pas admettre de ressemblance dans ses ouvrages, mais de ne s'en permettre même pas l'apparence.

Si la *variété* est un devoir pour l'artiste dans les objets qu'il représente, on peut ajouter qu'il doit aussi *varier* les travaux qu'il employe pour rendre ces différens objets. Cette *variété* est une expression du sentiment; car si des objets divers excitent dans l'ame de l'artiste des sensations diverses, il rendra par des travaux *variés* la *variété* de ses sensations. Il ne traitera pas du même pinceau, de la même touche, les chairs de Vénus, & celles de Vulcain, l'embonpoint de la jeunesse & la sécheresse de la décrépitude, l'éclat des étoffes de soie, & la grossièreté de la bure, la molleſſe du duvet & la dureté du fer. La monotonie de manœuvre indique l'absence de sentiment dans celui qui opère. Si le sentiment l'animoit, sa main suivroit naturellement les impressions de son ame, & se *varieroit* comme elles. Ecrire tout du même style, peindre tout de la même touche, c'est la preuve d'une ame froide, que rien ne tire de l'apathie. (L.)

VÉRITÉ. (subſt. fem.) L'objet de l'art n'est pas la *vérité* elle-même, mais l'apparence de la *vérité*. Pour offrir cette apparence, il est obligé de recourir à des moyens de convention; c'est-à-dire qu'il est forcé de se permettre des mensonges, que les spectateurs conviennent de recevoir comme des *vérités*, & sans cette convention, l'art n'existeroit pas. C'est, par exemple, une convention de la part du spectateur avec le statuaire, d'admettre, comme ayant de la *vérité*, une figure qui représente un personnage humain, & que cependant il voit bien n'être que de marbre ou de bronze. La sorte de *vérité* que l'artiste se propose, ne va donc pas jusqu'à produire l'illusion. *Voyez* les articles, CONVENTION, ILLUSION, PEINTURE. (L.)

VÊTEMENT (subſt. masc.) L'objet de Winckelmann en traitant du *vêtement* des anciens, dans son histoire de l'art, a été de

Digitized by Google

ſe rendre utile aux artiſtes. Nous croyons devoir le ſuivre préférablement aux autres écrivains qui ont traité le même ſujet, mais qui n'avoient pas le même but, & à qui les connoiſſances de l'art étoient même abſolument étrangères. En le prenant pour guide, nous nous permettrons quelquefois d'ajouter à ſon récit.

Les femmes, dans des temps fort anciens, portoient des *vêtemens* de lin, de coton & d'autres étoffes légères; il eſt prouvé auſſi qu'elles ſe vêtirent de drap. Dans les temps poſtérieurs, elles portèrent de la ſoie & même des étoffes tiſſues d'or. Les hommes, même avancés en âge, portoient des tuniques de lin peu de temps avant la guerre du Péloponèſe.

Soit que les anciens ſtatuaires ſe conformaſſent à ce qu'ils avoient le plus ſouvent ſous les yeux, ſoit qu'ils cherchaſſent à imiter ce qu'ils trouvoient le plus favorable à leur art, on voit qu'ils aimoient à employer la toile pour les draperies de leurs figures.

Il ne faut pas croire que chez les anciens, l'uſage de la toile fût auſſi rare qu'on le penſe communément. Le plus ancien des hiſtoriens, Hérodote, rapporte que les Grecs tiroient du lin de l'Egypte & de la Colchide. On ſait que les prêtres d'Egypte en étoient vêtus: on ſait que c'étoit avec une robe de lin qu'on deſcendoit dans l'antre de Trophonius. Dans l'Elide, on cultivoit & l'on mettoit en œuvre le plus beau lin. En Italie, les Samnites portoient des vêtemens de toile dans leurs expéditions. Les Ibériens de l'armée d'Annibal avoient des tuniques de lin teintes en couleur de pourpre. Enfin Varron, cité par Pline, remarquoit que les femmes de la maiſon des Serranus ne portoient pas de robes de lin, & il n'auroit pas obſervé cette circonſtance comme une ſingularité, ſi l'uſage du lin n'avoit pas été ordinaire dans les autres familles.

Les étoffes légères en coton & travaillées dans l'Ile de Cos étoient célèbres chez les Grecs. Elle ſervoient au *vêtement* des femmes; au moins fut-il des temps où les hommes n'auroient pu en faire uſage ſans paſſer pour des efféminés. Ces étoffes étoient quelquefois rayées, quelquefois ornées de fleurs. Il paroît que les anciens ont connu la toile de coton claire & tranſparente que nous appellons mouſſeline, & une étoffe de ſoie ſemblable à nos gazes.

Il eſt vrai que la ſoie fut connue bien plus tard que le lin & le coton. L'uſage ne s'en répandit à Rome que ſous les Empereurs. Le tableau antique qu'on appelle la noce Aldobrandine repréſente des figures vêtues d'étoffes de couleurs changeantes. Ces mêmes couleurs, que n'admet ni le coton, ni le lin, ni la laine, ſe remarquent ſur les copies des peintures antiques que l'on conſerve au Vatican & ſur pluſieurs peintures d'Herculanum. S'il étoit bien certain que la ſoie n'a été connue en Europe qu'après les temps de la république Romaine, il ſeroit prouvé que le tableau de la noce Aldobrandine, & les originaux des peintures conſervées au Vatican, n'ont été faites que ſous les Empereurs.

Les anciens ſtatuaires, & en général les artiſtes de l'antiquité, paroiſſent avoir employé de préférence les étoffes légères; mais il eſt prouvé par quelques ſtatues antiques, qu'ils ont auſſi quelquefois fait uſage du drap pour les draperies. C'eſt ce qu'il eſt aiſé de reconnoître à l'ampleur & aux formes des plis.

Les anciens, & ſur-tout les Romains, lorſque, ſous les empereurs, ils ſe livrèrent à un luxe effréné, ont fait uſage d'étoffes d'or. Mais la manière dont elles étoient fabriquées ne leur laiſſoit pas aſſez de ſouplieſſe, pour qu'on pût les imiter avec ſuccès dans les ouvrages de l'art. Les anciens ne ſavoient pas, comme les modernes, couvrir d'une très mince lame d'or un fil de chanvre ou de ſoie; mais c'étoit avec un fil d'or pur qu'ils faiſoient le tiſſu de leurs riches étoffes. Elles devoient être d'un grand prix, mais inflexibles; elles ne pouvoient former que de gros plis d'une roideur déſagréable, & qui ne ſe mouloient pas ſur les formes du corps. Pendant que Winckelmann étoit à Rome, on y découvrit deux urnes funéraires, dans leſquelles on trouva des habits faits d'un fil d'or pur. Ces reſtes de l'antiquité auroient mérité d'être conſervés, mais les propriétaires les firent fondre auſſitôt. De l'étoffe trouvée dans l'une de ces urnes, on tira quatre livres d'or. C'eſt du moins ce que déclarèrent les moines du collége Clémentin, dans la vigne deſquels elle fut déterrée. Winckelmann doute de la juſteſſe de cette déclaration. On conſerve dans le cabinet d'Herculanum quelques pièces de galon d'une fabrique ſemblable à celle de ces étoffes.

La tunique étoit le *vêtement* de deſſous pour les deux ſexes, & répondoit à notre chemiſe. Les Grecs lui donnoient le nom de *chiton*. La tunique n'étoit pas fendue ſur le devant comme le ſont nos chemiſes d'hommes; elle étoit aſſez ouverte pour ſe paſſer comme les chemiſes de nos femmes, & on l'attachoit au deſſus des hanches avec une ceinture.

Nous ſuivrons l'ordre que nous trace Winckelmann pour le coſtume des *vêtemens*, & nous commencerons par ceux des femmes.

Il obſerve que, dans leurs *vêtemens*, il faut diſtinguer trois pièces différentes; la tunique, la robe & le manteau. Il remarque que la tunique ſe voit à pluſieurs figures déshabillées ou endormies, telles que la Flore Farnèſe,

Farnèse, les Amazones du Capitole, la figure qu'on nomme vulgairement Cléopâtre, & la belle Hermaphrodite du palais Farnèse; que la plus jeune des filles de Niobé qui se précipite dans le sein de sa mère n'est vêtue que d'une simple tunique; qu'on peut voir, par ces figures, que la tunique étoit de lin ou d'une étoffe légère, sans manches, & attachée avec un bouton sur les épaules, en sorte qu'elle couvroit toute la poitrine, à moins que le bouton ne fût détaché. On peut ajouter que la tunique ou le *chiton* des femmes étoit beaucoup plus long que celui des hommes, qui ne descendoit que jusqu'au dessus du genou.

Notre antiquaire pense que les tuniques avec des manches longues & étroites étoient réservées aux personnages de théâtre, que c'est ainsi qu'on les voit à de petites statues représentant des acteurs comiques. On pourroit conjecturer que les acteurs ne revêtoient ces sortes de tuniques, que parce qu'elles étoient ou qu'elles avoient été d'usage hors du théâtre. Cependant les artistes peuvent adopter l'opinion de Winckelmann, parce-qu'elle est favorable à leur art qui se plaît surtout à exprimer le nud. Mais d'ailleurs il ne faut pas croire que les Grecs n'aient eu d'autres sortes de vêtemens que ceux dont nous voyons des représentations sur les statues ou sur les peintures antiques. Nous connoissons les noms d'un grand nombre de vêtemens grecs & romains dont les formes nous sont absolument inconnues.

Si les figures comiques vêtues de tuniques à manches longues & serrées ne représentent que des esclaves, on peut supposer que ce sont des esclaves phrygiens: car on sait que cette sorte de vêtement étoit affectée à cette nation. C'est celui que l'on voit aux belles statues de Pâris dans les palais Lancelotti & Attempi; c'est celui que porte ce berger phrygien sur les bas-reliefs & les pierres gravées. Cybele, divinité phrygienne, est représentée avec des manches semblables. On les voit aussi aux figures d'Isis, non qu'elle appartînt à la Phrygie, mais parce qu'elle étoit une divinité étrangère; car il paroît que les Grecs caractérisoient généralement ainsi les figures qui appartenoient à des nations barbares.

On voit, sur des tableaux d'Herculanum, des robes à manches courtes qui ne descendoient que jusqu'à la moitié de l'humerus.

Ordinairement les robes de femmes, dit Winckelmann, ne consistoient qu'en deux longues pieces d'étoffe sans coupe & sans forme, cousues dans leur longueur, & attachées sur les épaules par un ou plusieurs boutons, auxquels on substituoit quelquefois des agrafes. Ces agrafes étoient pointues; les femmes d'Argos & d'Egine les portoient plus longues que celles d'Athenes. Cette robe se passoit par dessus la tête; on la donnoit ordinairement aux figures divines & à celles des temps héroïques. Les robes des jeunes Lacédémoniennes étoient ouvertes sur les côtés depuis le bas, jusqu'au haut des cuisses; elles voltigeoient librement, comme on le voit à des figures de danseuses.

Il y avoit aussi des robes de femmes à manches étroites & cousues qui descendoient jusqu'aux poignets: on peut en voir des exemples à la figure de la plus âgée des filles de Niobé, à la prétendue Didon des peintures d'Herculanum, & surtout sur les vases peints.

Les manches très larges, comme celles des deux statues de Pallas de la Villa Albani, n'appartiennent pas à la robe, mais à la tunique. On peut quelquefois prendre pour des manches la partie de la robe qui tombe de l'épaule sur le bras. L'antiquité n'offre aucun modèle de manches larges & plissées à la manière des chemises de nos femmes. C'est par licence que le Bernin en a donné de semblables à sa sainte Véronique. Plusieurs peintres & sculpteurs sont tombés dans cette faute de costume.

Au reste, comme nous l'avons dit, il ne faut pas croire que les monumens nous fassent connoître toutes les sortes de robes dont les femmes faisoient usage. Nous ne savons pas ce que c'étoit que les vêtemens nommés empéchoné, anabolé, xyſtis. L'ignorance où nous sommes à cet égard, peut donner aux artistes quelque libertés, & désarmer les censeurs trop sévères.

Les femmes ceignoient leurs robes au-dessous du sein, & cet usage se trouve encore aujourd'hui dans plusieurs endroits de la Grece. Leur ceinture étoit un ruban qui se nommoit tænia, ſtophion, mitra. Quelquefois il est apparent dans les figures, quelquefois il est caché par les plis de la robe qui le recouvrent. A la petite Pallas de bronze de la Villa Albani, & aux figures de femmes du plus beau vase de la collection d'Hamilton, on voit trois cordons avec un nœud se détacher des deux bouts de la ceinture. La ceinture forme sous le sein un nœud qui est quelquefois en rosette. A la plus jeune des filles de Niobé, on voit les deux bouts de la ceinture passer sur les épaules & sur le dos: c'est ce qu'on peut aussi remarquer aux quatre cariatides de grandeur naturelle trouvées en 1761 à Monté-Portio, près de Frescati. Quelques figures du Térence du Vatican nous montrent la robe attachée de cette manière par deux rubans sur le haut des épaules: c'est du moins ce que doivent faire supposer les bandes qui tombent des deux côtés. Ces bandes ou rubans soutenoient la ceinture. Quelquefois la ceinture n'est pas une simple bandelette, mais un large ruban, comme on le voit à plusieurs figures antiques. Winckelmann observe que Melpomène a com-

Digitized by Google

munément une large ceinture, qui ſe trouve auſſi quelquefois aux repréſentations de la Muſe Uranie.

Dans les figures d'Amazones, la ceinture, au lieu d'être placée au deſſous des mammelles, à la manière des femmes, eſt attachée au deſſus des reins, à la manière des guerriers, & ce caractère témoignoit apparemment leur humeur belliqueuſe.

On voit quelques figures de femmes qui n'ont pas de ceinture, & dont la tunique détachée tombe négligemment ſur une épaule. Telle eſt la figure du palais Farnèſe à qui l'on donne le nom de Flore, & que Winckelmann croit être l'une des heures. Les peintures d'Herculanum, des marbres & des pierres gravées offrent des figures de danſeuſes & de baccantes qui n'ont point de ceinture, ou qui la portent à la main. On voit auſſi dans les tableaux d'Herculanum deux jeunes filles ſans ceintures: l'une tient de la main droite un plat de figues & de la gauche une aiguiere panchée; l'autre porte un plat & une corbeille. Notre antiquaire croit qu'elles repréſentent ces femmes qui ſervoient dans le temple de Pallas & qu'on appelloit *Deipnophoroi*, porteuſes de mets. Les femmes dans la douleur négligeoient leur ajuſtement & n'avoient pas de ceinture; telle on voit, ſur un bas-relief de la Villa-Borgheſe, Andromaque accompagnée des femmes troyennes: elle eſt vêtue d'une robe traînante, & reçoit, aux portes de Troie, le corps de ſon époux.

Comme les manteaux des anciens étoient fort amples, & qu'on n'en connoît la forme que par des figures ſur leſquelles ils ſont différemment jettés, & ſont différens plis, il eſt très-difficile & peut-être même impoſſible d'en bien établir la coupe. Le plus grand nombre des ſavans ſuppoſent qu'ils étoient quarrés & qu'ils ne doivent la forme qu'ils paroiſſent avoir qu'à la manière dont ils ſont jettés ſur le corps; Winckelmann veut au contraire qu'ils fuſſent ronds, ou dumoins arrondis comme les nôtres: mais nous ne croyons pas qu'il ait donné des preuves convainquantes de cette opinion.

Il ſuppoſe auſſi qu'il y avoit au manteau quatre glands, & que ſi l'on n'en voit ordinairement que deux, c'eſt que les deux autres ſont cachés par le jet de ce *vêtement;* quelquefois, ajoute-t-il, on en voit trois, comme à une Iſis exécutée dans le ſtyle étruſque, à un Eſculape, &c. Il croit prouver ſon aſſertion par les quatre glands qui ſe remarquent à deux figures étruſques du palais Barberini. Son raiſonnement a deux défauts. Le premier en ce qu'il ſuppoſe que tous les manteaux avoient une même forme, tandis qu'il y en avoit de formes & de noms différens; le ſecond en ce qu'il ne ſuppoſe pas que ces formes ayent changé, & qu'il eſt cependant plus que vraiſemblable qu'elles ont ſubi un grand nombre de changemens. On pourroit auſſi lui reprocher de vouloir prouver la forme des manteaux Grecs par celle des manteaux étruſques; & l'on peut croire que ces deux nations n'avoient pas abſolument la même manière de ſe vêtir.

Il mérite plus de confiance quand ſes obſervations lui ont été nettement indiquées par les monumens. Il mérite donc l'attention des artiſtes, quand il leur apprend que la manière la plus ordinaire de jetter le manteau étoit d'en croiſer un quart qui pouvoit, au beſoin, ſervir à couvrir la tête; qu'on lit dans quelques auteurs que le manteau ſe plioit quelquefois en double; & qu'on en trouve la preuve dans les manteaux des deux belles ſtatues de Pallas de la Villa-Albani. Ces manteaux ſont attachés au deſſus de l'épaule droite, paſſent ſous le bras gauche, & ſont relevés par devant & par derrière ſous l'égide. Il a auſſi fort bien remarqué que les artiſtes jettoient quelquefois le manteau ſur leurs figures de la manière qui flattoit le plus leur goût & les aidoit le mieux à former de beaux plis. Il donne pour exemple une ſtatue impériale de la Villa-Albani: elle eſt aſſiſe, & ſon manteau n'eſt qu'une chlamyde qui étoit aſſez courte; cependant l'artiſte l'a jettée ſur les cuiſſes de la figure, enſorte qu'elle traîneroit à terre ſi la figure étoit debout.

Le plus ſouvent, le manteau eſt jetté ſur le bras droit par deſſus l'épaule gauche; quelquefois il forme un nœud ſous le ſein; d'autres fois les deux bouts ſont contenus ſous la poitrine au moyen d'une agrafe. L'antique offre des exemples de ces différentes manières de porter le manteau.

Les femmes avoient auſſi de petits manteaux qui n'étoient guère plus longs que ce qu'on appelle aujourd'hui des mantelets, & qu'on pourroit leur comparer, avec la différence qu'ils n'étoient pas ouverts par devant & qu'il falloit les paſſer par deſſus la tête; ils s'attachoient ſur l'épaule avec un bouton, & avoient deux ouvertures pour paſſer les bras. Winckelmann ſoupçonne que c'étoit cette ſorte de manteau ou mantelet que les Grecs nommoient *encyclion*, *cyclas*, *ampechonion*, *anaboladion*: mais il eſt vraiſemblable que ces différens noms indiquent des différences dans les ajuſtemens qu'ils déſignent; & ce ſont ces différences qu'on ne doit pas eſpérer de pouvoir ſpécifier.

L'un de ces noms appartenoit peut-être au mantelet dont la Flore du Capitole nous a conſervé le modèle. Il eſt plus long que ceux dont nous venons de parler, & eſt compoſé, comme eux, de deux pièces, l'une de devant & l'autre de derrière. Il eſt couſu des deux côtés du bas en haut, & bouronné ſur l'épaule; mais des

Digitized by Google

fentes ont été réſervées pour paſſer les bras. Le bras gauche de la figure eſt paſſé dans une de ces fentes; le droit eſt couvert du manteau, mais on voit l'ouverture qui auroit pu le recevoir.

Winckelmann condamne les ſavans qui ont pris pour des repréſentations de Veſtales, des figures de femmes qui ont la tête couverte de leurs manteaux. Il ſoutient que cet ajuſtement, loin de déſigner des vierges conſacrées au culte de Veſta, ne convient qu'à des femmes mariées. Il ne veut reconnoître des têtes de veſtales que dans celles qui ſont ceintes d'une large bande qui deſcend ſur les épaules, telles qu'on les voit ſur une plaque de métal & ſur une onyx, avec des lettres initiales qui indiquent leur qualité de veſtales: il reconnoîtroit encore des veſtales à un voile quarré, mais d'une forme oblongue, qui leur prendroit par deſſus la tête. Si l'on admet ſon opinion, il faut reconnoître qu'il ne nous reſte, de toute l'antiquité, d'autres têtes de veſtales, que celles qu'on voit ſur l'onyx & ſur la plaque de métal dont il fait mention. Mais n'eſt-il pas vraiſemblable, comme nous l'avons dit ailleurs, que les veſtales, qu'on cherchoit à dédommager, par une grande liberté, du ſacrifice que l'on exigeoit d'elles, n'étoient pas aſſujetties à un coſtume très-rigoureux? N'eſt-il pas encore poſſible que des ſavans ſe ſoient trompés dans l'interprétation de quelques lettres initiales, & que les deux monumens qui, ſuivant Winckelmann, nous offrent ſeuls la coëffure des veſtales, ne leur ſoient en effet étrangers?

Les femmes avoient communément la tête nue. Il eſt prouvé par les ſtatues & les médailles que, ſurtout à Rome, elles changeoient ſouvent les modes de leurs coëffures & qu'elles ne le cédoient guère à nos femmes en inconſtance. Montfaucon obſerve que l'on trouve Fauſtine, femme de Marc-Aurèle repréſentée avec trois ou quatre coëffures différentes, dans l'intervalle de dix neuf ans que regna ſon époux.

Les femmes ſe couvroient ſouvent la tête d'un voile qui portoit différens noms, parce que ſans doute il y en avoit de formes ou de grandeurs différentes. On en faiſoit d'un tiſſu tellement ſubtil, qu'on les comparoit à des toiles d'araignées. Il y avoit encore bien d'autres ornemens de tête en uſage pour les femmes, & comme on n'en connoît que les noms, cette ignorance laiſſe aux artiſtes une aſſez grande liberté. Ils ne doivent cependant pas en abuſer juſqu'au caprice, & s'ils ſont curieux d'obſerver le coſtume, ils doivent ne s'écarter qu'avec modération des formes que les monumens leur font connoître.

Pour ſe garantir du ſoleil, les femmes avoient une eſpèce de chapeau qu'on nommoit *ſciadion*. Ceux dont la forme nous a été conſervée par les monumens ont très-peu de fond. Les anciens ont auſſi connu des parafols à-peu-près ſemblables aux nôtres.

Winckelmann obſerve que, dans les têtes de femmes qu'il rapporte à l'ancien ſtyle, on trouve des cheveux bouclés, mais en général plus négligés qu'aux têtes d'hommes; qu'aux figures du haut ſtyle, les cheveux ſont peignés ſimplement par deſſus la tête, & forment des ſillons ondoyans; qu'aux jeunes filles, ils ſont relevés & noués ſur le ſommet de la tête, ou attachés en nœud, & aſſujettis ſur le derrière de la tête par une aiguille. Quelquefois, continue-t-il, les cheveux des femmes ſont attachés par derrière à une certaine diſtance de la tête, & deſcendent en groſſes touffes ſous la bandelette qui les raſſemble. C'eſt ainſi qu'on les voit à la Pallas de la Villa-Albani, aux cariatides de la Villa-Negroni & à la Diane du cabinet d'Herculanum.

Les femmes affligées, les veuves ſe coupoient les cheveux. Dans la haute antiquité, les enfans qui avoient le malheur d'être privés de leur père, dépoſoient leurs cheveux ſur ſa tombe. C'eſt ce que firent Oreſte & Electre, comme nous l'apprend Euripide, & comme on le voit par leurs ſtatues à la Villa-Ludoviſi.

On voit des femmes & même des Déeſſes coëffées d'un réſeau qui enveloppe leurs cheveux. L'uſage des boucles d'oreilles étoit commun, & les artiſtes antiques ont même prêté cet ornement à des divinités. Il ne reſte, il eſt vrai, que deux figures antiques qui aient des boucles d'oreilles; mais on en voit un grand nombre qui ont les oreilles percées: les boucles ſe ſont perdues, parce qu'elles étoient d'or, & peut-être même enrichies de pierreries. Les filles de Niobé, la Vénus de Médicis, pour ne pas parler de ſtatues moins célèbres, ont les oreilles percées. Buonarroti s'eſt trompé quand il a ſoutenu qu'on ne trouvoit des oreilles percées qu'à des têtes repréſentant des Déeſſes: on en voit à des têtes qui ſont des portraits, & à des cariatides qui apparamment ne repréſentent pas des divinités. On ſait que chez les Romains les femmes & les jeunes hommes portoient des boucles d'oreilles qui étoient ſouvent d'un grand prix. Platon, Xénophon ne nous permettent pas de douter qu'il en étoit de même dans la Grèce: & quand les écrivains auroient gardé le ſilence ſur cet objet, on voit Achille avec des boucles d'oreilles, ſur un vaſe antique de terre cuite de la bibliotheque du Vatican.

Winckelmann parle auſſi d'un ornement que les femmes portoient au deſſus du front, & qui reſſembloit beaucoup aux aigrettes des femmes modernes. On voit cette parure à la tête de Marciana, nièce de Trajan, dans le jardin du palais Farneſe. Une autre tête de

Digitized by Google

Marciana, conſervée dans la Villa-Panfili, la repréſente avec un ornement du même genre, mais en forme de croiſſant. On ſait que, du moins chez les Romains, les colliers étoient une parure des deux ſexes, & que quelquefois ils étoient le prix des belles actions.

Les bracelets étoient des cercles élaſtiques de métal; cet ornement devoit être aſſez incommode. Comme on portoit des tuniques à manches fort courtes, on mettoit les bracelets au haut du bras; on en portoit auſſi au deſſus du poignet. La nymphe antique endormie, fameuſe ſous le nom de Cléopâtre, a un bracelet en forme de ſerpent, ce qui l'a fait prendre pour un aſpic.

Les jambes avoient auſſi leur parure, qui conſiſtoit en un anneau ou une bande, placée au deſſus des chevilles. Quoique l'on donne cette parure aux bacchantes, elle n'eſt pas étrangere à d'autres ſortes de figures: on la voit à deux victoires ſur un vaſe de terre cuite qui appartenoit au célèbre Mengs; elle fait cinq fois le tour de la jambe.

L'habit de deſſous, pour les hommes comme pour les femmes, étoit la tunique; mais celle des hommes étoit plus courte. Elle étoit compoſée de deux pieces d'étoffes, droites & plus ou moins longues, couſues enſemble. On laiſſoit une large ouverture en haut pour paſſer la tête, & deux plus étroites aux côtés pour paſſer les bras. ſouvent elle n'avoit pas de manches, mais la partie qui couvroit le haut des bras en avoit l'apparence. On en voit cependant qui ont des manches courtes deſcendant à-peu-près à la moitié de la partie ſupérieure du bras. Une ſtatue de ſénateur, dans la Villa-Négroni, a une tunique à manches courtes. Sur la plupart des monumens, on ne voit que la partie de la tunique qui couvre la poitrine, parce que le reſte eſt caché par le manteau.

On trouve dans les auteurs différens noms qui déſignent différentes eſpèces de manteaux.

Celui qu'on appelloit chlamyde étoit un *vêtement* de guerre, & étoit en uſage dès les temps héroïques. La chlamyde couvroit l'épaule gauche ſur laquelle on l'attachoit au moyen d'une boucle, d'une agrafe, ou d'un bouton. Elle étoit arrondie dans ſa partie inférieure. Dans les repréſentations de Caſtor & de Pollux, elle eſt déployée ſur les épaules, & attachée avec un nœud ſur la poitrine. Elle étoit affectée aux jeunes gens chez les Athéniens, & ils la portoient peut-être à la manière des Dioſcures, jeunes demi-dieux.

Le *paludamentum* des Romains étoit la même choſe que la chlamyde, ou du moins il avoit le même uſage & à peu-près la même forme. Les empereurs eux-mêmes ne le porterent qu'à la guerre juſqu'au temps de Gallien.

Quoique Winckelmann ait cru avoir trouvé la forme de la *chlæna* des Grecs, de la *læna* des Latins, je penſe qu'il eſt difficile de la connoître. Il en fait un manteau court, & je crois qu'il étoit ample, fort commode, & qu'il ſervoit, en quelque ſorte, de déshabillé. Si cela eſt vrai, on peut ſuppoſer qu'il ne paroît ſur aucun monument. Il étoit connu dès les temps héroïques, & Homère en parle ſouvent. Il donne à la *chlæna* tantôt l'épithete de grande, tantôt celle d'épaiſſe: il nous apprend qu'elle étoit deſtinée à garantir du froid, à défendre contre le vent. En un mot, il en fait une eſpèce de redingote. Au reſte il ſe peut qu'il y ait eu pluſieurs ſortes de *chlæna*. Les antiquaires à venir ſe tromperoient beaucoup, s'ils vouloient établir la forme de tous nos manteaux, de toutes nos redingotes, d'après celle de quelques redingotes & de quelques manteaux qui aura été conſervée par les ouvrages de l'art.

On connoît, par les monumens, de longs manteaux grecs & les artiſtes doivent les étudier: mais ils ne peuvent ſe flatter de connoître tous ceux qui étoient en uſage. On peut croire que l'himation, le pharos, le tribonion, &c, différoient par la forme ainſi que par le nom. Il y eut des manteaux nommés doubles; il y en eut qu'on appelloit ſimples. Depuis Auguſte, les Romains porterent indifféremment le manteau grec & les Grecs la toge. Les Latins appellèrent le manteau grec *pallium*, & les Grecs adopterent eux-mêmes ce nom.

En général, les manteaux que l'on voit aux ſtatues n'avoient point de collets. Ils étoient amples & longs. Quelquefois ils étoient découpés en languettes ſur les bords. Les philoſophes cyniques portoient le manteau nommé tribonion, & le revêtoient immédiatement ſur la chair. Il avoit peu d'ampleur & ne deſcendoit pas fort bas. Winckelmann prétend que le manteau des cyniques étoit de ceux qu'on appelloit double. S'il a raiſon, ce mot double s'appliquoit à la groſſeur de l'étoffe; car le manteau des cyniques n'étoit pas doublé. On aura donc appelle ſimples, *aploi*, les manteaux d'une étoffe fine & légère.

Montfaucon a trouvé, dans un manuſcrit de Denys d'Halycarnaſſe, un deſſin qui repréſente cet hiſtorien. Le manuſcrit & le deſſin qui l'accompagne, ſont de la bibliotheque du prince Chigi à Rome & paroiſſent être du dixième ſiècle; mais Montfaucon ſuppoſe que la repréſentation de l'hiſtorien a été copiée d'après un original beaucoup plus ancien. L'hiſtorien grec, qui vivoit du temps d'Auguſte, eſt coëffé d'une roque par deſſus des cheveux court & friſés. Sa robe fort longue elle-même, a de longues manches aſſez étroites. Son manteau doublé de pelleterie, ſorte de gauſape, a un collet élevé comme celui des jéſuites, & des manches pendantes par derrière, dans leſquelles

Digitized by Google

on pouvoit cependant paſſer les bras à volonté. La figure eſt chauſſée de ſandales dans la forme de celles que nous avons vues aux recollets, qui avoient ſous la pointe du pied une élévation ſemblable à celle du talon. Elle a des bas ou du moins des chauſſettes. Elle écrit avec une plume ſans barbes, ou avec un chalumeau taillé comme nos plumes. L'encrier eſt octogone, & eſt percé de quatre trous deſtinés à recevoir des plumes. La lame du canif eſt recourbée en forme de croiſſant, comme quelques uns de ceux que l'on fabrique en Allemagne & en Angleterre. Tout ce coſtume appartient vraiſemblablement au Bas-Empire.

La toge étoit le manteau des Romains. Quoiqu'on la trouve ſur pluſieurs ſtatues & ſur pluſieurs bas-reliefs, on diſpute ſur ſa forme, parce qu'elle eſt d'une ampleur & qu'elle fait des plis qui empêchent d'en ſuivre la coupe. Denys-d'Halycarnaſſe dit qu'elle avoit la figure d'un demi-cercle. Winckelmann penſe que cet hiſtoirien n'a voulu parler que de la forme qu'elle prenoit ſur le corps, & il ſoupçonne qu'ainſi que les Grecs, les Romains mettoient ſouvent ce manteau en double. Il a raiſon d'ajouter qu'il ſuffit aux artiſtes, ſans en connoître préciſément la coupe, d'étudier la forme qu'elle prend ſur les ſtatues antiques qui en ſont vêtues. Il ajoute, pour l'inſtruction des peintres, qu'elle étoit blanche.

Il ne faut pas négliger ce qu'il dit ſur le jet de la toge qu'on nommoit *cinctus gabinus*, & qui étoit en uſage dans les cérémonies ſacrées & ſurtout dans les ſacrifices. La toge étoit alors relevée juſques par deſſus la tête, « de ſorte » que le pan gauche, laiſſant l'épaule droite en » liberté, deſcendoit ſur l'épaule gauche & al» loit ſur la poitrine, où les deux bouts étoient » paſſés l'un dans l'autre, de manière pour» tant que la robe deſcendoit juſqu'aux pieds. » C'eſt ce qu'on voit ſur un bas-relief de l'arc » de Marc-Aurèle, où cet empereur eſt repré» ſenté taiſant un ſacrifice.

» Lorſque les empereurs, ajoute-t-il, ſont » repréſentés avec une partie de la toge relevée ſur la tête, ils déſignent par cet ajuſte» ment la dignité ſacerdotale. Parmi les dieux, » Saturne eſt ordinairement figuré la tête cou» verte juſqu'au ſommet. En fait de figures di» vines, il ne ſe trouve, ſi je ne me trompe, » que deux exceptions à cette remarque. La » première concerne un Jupiter, nommé le » *chaſſeur*, exécuté ſur un autel de la Villa» Borgheſe, & monté ſur un centaure: il a la » tête couverte de la manière en queſtion. » Pluton, ſur une peinture du tombeau des » Naſons, nous offre la ſeconde exception ».

On peut cependant objecter à Winckelmann qu'une figure peut avoir la tête couverte d'une partie du manteau, ſans être dans la fonction de faire un ſacrifice. Les anciens, dans la douleur, ſe cachoient le viſage de leurs manteaux: ils ſe couvroient auſſi la tête de leurs manteaux pour ſe garantir des injures du temps.

La prétexte étoit une robe bordée de pourpre. On la donnoit aux enfans de qualité quand ils entroient dans l'adoleſcence. Elle étoit auſſi l'attribut de quelques magiſtratures ſurtout dans les colonies. On ne la peut voir repréſentée ſur les ſtatues, non plus que le laticlave, parce que le marbre ne rend pas les couleurs.

Des figures de l'arc de Conſtantin prouvent qu'au moins dans les ſiècles inférieurs, on donna de longues & larges manches aux tuniques. On portoit alors en écharpe une large bande, à la manière dont les modernes portent les cordons des grands ordres. On voit de ces bandes à l'empereur, aux officiers qui l'entourent, & à des hommes confondus dans la foule, & qui implorent les libéralités du ſouverain.

Quoique les anciens euſſent communément la tête nue, ils connoiſſoient cependant différentes ſortes de chapeaux, dont ils faiſoient ſurtout uſage à la campagne, & que les Grecs nommoient *cynée*, *pilion*, *ſciadion*. On voit, ſur un bas-relief, un cavalier coëffé d'un chapeau ſemblable à ceux des nôtres dont les bords ſont rabbattus. Le *pileus* étoit un bonnet rond, ou un chapeau ſans bords: le *petaſus* étoit un chapeau à bords fort étroits. Le *cuculius* reſſembloit beaucoup au capuchon des capucins. Au moyen de rubans dont on garniſſoit le chapeau, on pouvoit l'attacher ſous le menton; c'eſt ainſi qu'eſt repréſenté Théſée ſur un vaſe de terre cuite à la bibliotheque du Vatican. Quand on vouloit aller nue tête, on rejettoit le chapeau ſur les épaules, & il y reſtoit ſuſpendu par les rubans. Les bergers portoient des chapeaux; c'eſt même un des caractères de la vie paſtorale. Ceux qui montoient des chars aux courſes du cirque à Rome, portoient des chapeaux pointus, en forme de pains de ſucre.

Il faut étudier ſur les monumens les chauſſures antiques, qui toutes ſont ſimples, prenoient cependant une grande variété de formes. Les anciens avoient des ſouliers entiers qui enveloppoient le pied, & qui étoient quelquefois brodés en or; ils en avoient qui conſiſtoient en une ſemelle avec des bords à l'entour de la largeur d'un doigt, & un cuir qui ſoutenoit le talon; ces chauſſures étoient lacées ſur le cou-de-pied par des bandes de cuir qui partoient de la ſemelle. Ils avoient des ſouliers tiſſus de cordes, tels qu'on en voit au cabinet d'Herculanum; ils en avoient de cuir qui montoient juſqu'à mi-jambe, & étoient des eſpèces de bottines; ils avoient des ſandales conſiſtant en une ſemelle retenue par des courroies. Elles étoient compoſées quelquefois de cinq ſemelles

Digitized by Google

couſues enſemble, ce qui eſt prouvé, dit Winckelmann, par autant d'inciſions qu'on voit aux ſandales de l'une des Pallas de la Villa-Albani, qui ſont épaiſſes de cinq doigts. D'autres fois elles n'avoient que trois ſemelles; chacune d'un doigt d'épaiſſeur, & ſouvent qu'un ſimple cuir. Winckelmann ſuppoſe que les ſemelles épaiſſes étoient de liège, garnies d'un cuir en deſſus & en deſſous.

Le cothurne étoit une chauſſure plus ou moins haute; mais le plus communément ſa hauteur étoit du travers de la main. Cette chauſſure étoit généralement affectée à la Muſe tragique.

Winkelmann après avoir parlé de la forme des habits, traite de leur couleur ſur laquelle en général les écrivains modernes ont gardé le ſilence.

« A commencer, dit il, par les figures divines, Jupiter ſe voit avec une draperie rouge, » & Neptune, ſi ſa figure nous étoit parvenue » en tableau, auroit un vêtement verd de mer, » comme on avoit coutume de peindre les » Néréïdes. Tout ce qui avoit rapport aux dieux » marins, juſqu'aux animaux qu'on leur ſacri- » fioit, portoit des bandelettes d'un verd de » mer; c'eſt d'après ce principe que les poëtes » donnent aux fleuves des cheveux de la même » couleur. En général les nymphes ſont ainſi » vêtues dans les peintures antiques. Le man- » teau d'Apollon, quand il en porte, eſt bleu » ou violet, & Bacchus, dont la draperie pour- » roit être de pourpre, eſt habillé de blanc. » Martianus Capella donne la couleur verte à » Cibèle, comme étant la Déeſſe de la terre » & la mère des êtres. Junon, par rapport à » l'air qu'elle déſigne, peut-être vêtue de bleu » céleſte, mais l'écrivain que je viens de citer » lui donne un voile blanc. Cerès devroit avoir » une draperie jaune, parce que cette couleur eſt » celle de la moiſſon & qu'elle fait alluſion » à l'épithete d'Homère qui l'appelle la blonde » Cerès. Le deſſin colorié d'une peinture antique » conſervé à la bibliothèque du Vatican, » & publié dans mes *Monumenti inediti*, nous » offre Pallas, dont le manteau, au lieu d'être » d'un bleu céleſte, comme on le voit communé- » ment aux figures de cette Déeſſe, eſt cou- » leur de feu, pour déſigner ſans doute ſon ar- » deur guerrière; car c'étoient auſſi de cette » couleur qu'étoient les habits de guerre des » Spartiates. Sur les peintures d'herculanum, » nous voyons Vénus avec une draperie flot- » tante d'un jaune doré, faiſant alluſion à l'épi- » thete de Venus dorée. Une des Naïades, ſur » le deſſin du Vatican dont nous venons de » parler, a une tunique fine de cette teinte » que nous nommons couleur-de-fer, comme » Virgile décrit la figure du Tibre :

... Eum tenui glauco velabat amicta Carbaſus.

» Mais d'ailleurs ſa draperie eſt verte, comme » l'eſt celle des fleuves chez les autres poëtes. » Du reſte ces deux couleurs ſont ſymboliques » & déſignent l'eau : la verte ſurtout fait al- » luſion au rives bordées d'arbriſſeaux.

» Une courte notice ſur la couleur de l'ha- » billement des héros & des rois ne ſera pas » jugée ſuperflue, ſurtout par les artiſtes. Neſtor » étoit drapé de rouge. Tout le vêtement des » trois rois captifs de la Villa-Médicis, & de » deux autres de la Villa-Borgheſe, exécuté » ſur le porphyre, paroît indiquer une drape- » rie de pourpre, & déſigner la dignité royale » de ces priſonniers. Dans un tableau antique, » Achille avoit une draperie verd de mer, » pour faire alluſion à Thétis, ſa mère; cette » partie de coſtume a été obſervée de même » par Baltazar Beruzzi, dans la figure de ce » héros, au plafond d'une ſalle de la Farne- » ſina. Sextus Pompée, après avoir remporté une » victoire navale ſur Auguſte, prit un habit » ſemblable, s'imaginant, au rapport de Dion » Caſſius, être un des fils de Neptune. Marcus » Agrippa, ayant gagné à ſon tour une bataille » navale ſur ce fils de Pompée, fut gratifié par » Auguſte d'un drapeau couleur de verd de » mer. Les prêtres, chez toutes les nations, » étoient habillés de blanc.

» Dans l'antiquité, les femmes portoient le » deuil en habits noirs, & cela chez les Ro- » mains comme chez les Grecs. Cet uſage » exiſtoit déja du temps d'Homère : il nous » apprend que Thétis, plongée dans la triſteſſe » à la mort de Patrocle, prit le plus noir de » ſes vêtements. Sous les empereurs cette cou- » tume éprouva un changement total, & les » femmes porterent le deuil en habits blancs. » Ainſi quand Plutarque nous parle en général » des habits blancs pour le deuil, ſans fixer » l'époque, il n'eſt queſtion alors que de l'uſage » de ſon temps. Hérodien fait mention du deuil » en habits blancs dans ſa relation des funé- » railles de l'empereur Septime-Sévère. Il nous » raconte que l'image de cet empereur, faite » en cire, étoit entourée, d'un côté, d'une » troupe de femmes vêtues de blanc; & de » l'autre, du corps des ſénateurs habillés de » noir.

» Chez les Romains, continue Winckelmann, » les hommes s'habilloient conſtamment de noir » dans le deuil, comme nous l'apprenons, » entre autres, par un trait de Trajan qui, ayant » perdu ſon épouſe Plotine, porta des habits » noirs pendant neuf jours ». Ici Winckelmann tombe dans la même erreur qu'il a reprochée à Plutarque, & prend pour un uſage conſtant, ce qui n'appartient qu'au temps des empereurs. On ſait que, du temps de la république, les Romains portoient le deuil en toges d'un gris ſale & forcé, qu'ils nommoient *pullus color*.

Digitized by Google

C'étoit avec ces habits que les accusés se présentoient sur la place, pour exciter la pitié du peuple. (L.)

VIE (subst. fem.) Le premier dégré de l'expression consiste à donner de la *vie* aux figures, puisqu'il faut d'abord qu'elles paroissent animées pour sembler éprouver quelqu'affection de l'ame. Les peintres gothiques ne savoient pas donner à leurs figures l'apparence de la *vie*, & depuis que l'art a fait de si grands progrès, il n'est encore accordé qu'à un petit nombre d'artistes d'imprimer cette apparence à leurs ouvrages. Des peintures fades & plates ne représentent rien qui ait de la *vie*. Deux parties de l'art contribuent surtout à la donner; le dessin qui exprime avec justesse les mouvemens, le clair-obscur qui donne le relief aux objets. Une touche savante achève la création, & donne une ame à ce qui n'est que du papier, de la toile, du marbre, du bronze.

Dans la langue de l'art, on attribue la *vie* même à des représentations, d'objets inanimés. Ainsi l'on peut conseiller à un paysagiste de donner de la *vie* à ses ouvrages; c'est-à-dire, de détruire ce qu'ils ont de morne, ce qui les empêche d'exprimer ce mouvement, cet esprit de *vie* qui semble répandu dans toute la nature. (L.)

VIERGE, *teinte vierge*. On voit par cette application du mot *vierge* dans l'art de peindre, qu'il n'est employé que comme attribut de certaines couleurs artificielles.

Lorsque le peintre à *empâté* une partie de son tableau à laquelle il veut donner la derniere main, il *fond* alors, ou *noye* les *teintes* les unes dans les autres pour en faire perdre à l'œil les différences, & en rendre les degrés insensibles. Ce travail, en arrondissant les corps, en ôtant la *crudité* des couleurs naturelles, fait perdre cependant aux *teintes* de leur fraîcheur. C'est alors que le peintre qui a la pratique du coloris, place de côté & d'autre des *teintes*, qu'on nomme *VIERGES*, parce qu'il ne les mêlange plus sur son tableau. Il atteint à la perfection de cette pratique, si cette *teinte*, toute fraîche qu'elle est, n'est point dure, crûe, tranchante, & si elle est du ton convenable à son plan, & à l'effet de la partie qu'elle enrichit par sa fraîcheur & par sa pureté.

L'opposé des teintes *VIERGES*, sont celles qu'on nomme *sales*. (*Article de M. ROBIN.*)

VIGNETTE (subst. fem.) On donne ce nom aux gravures qui décorent les livres. Mais ce mot a reçu une signification trop étendue. Il devroit, suivant son étymologie, signifier seulement les gravures qui décorent le haut des pages, parce que ces gravures ont remplacé l'ornement que les miniaturistes peignoient autrefois au haut des pages des manuscrits, & qu'on nommoit *vignette*, parce qu'il représentoit souvent des feuilles de *vigne*. Après l'invention de l'imprimerie, on a remplacé ces miniatures par des gravures en bois, & dans la suite, des éditeurs plus curieux ont préféré des gravures en taille-douce.

Les graveurs chargés de ces sortes d'ouvrages leur ont conservé le nom de *vignettes*, quoique ces ouvrages n'eussent plus rien de commun avec l'ornement nommé *vignette*, que d'occuper la même place: &, par extension, ils ont aussi donné le même nom aux gravures qui servent de frontispices aux livres, ou qui sont répandues dans le corps de l'ouvrage, quoi qu'elles ne soient pas destinées, comme les anciennes *vignettes*, à orner le haut d'une page, & qu'elles occupent une page entière. C'est ainsi que bien des mots ont perdu la signification qui peut rappeller leur origine, & que l'on ignore l'histoire des révolutions qu'ils ont éprouvées.

On nomme *culs-de-lampe* les ornemens en gravure qui décorent le bas des pages à la fin des livres ou des chapitres. Ce nom leur a été donné, parce qu'ils se terminent dans une forme à-peu-près semblable à celles de l'extrémité inférieure des lampes qui sont suspendues dans nos églises. M. de Voltaire vouloit que ce mot fût retranché de la langue française; mais son autorité n'a pu l'emporter sur l'usage. (L.)

VIGUEUR, (subst. fem.) VIGOUREUX, (adj.) Sont des expressions qui, comme bien d'autres, s'employent figurément dans la langue des beaux-arts. Comme la grace est de l'essence des femmes, & que la *vigueur* & la force forment la perfection de l'homme, on applique ces expressions à ces genres de beautés qu'elles rappelent dans les ouvrages de l'art: ainsi on dit *la grace de l'Albane, & la vigueur de Ribera.*

Bien que le mot *vigueur* serve souvent à caractériser celle des formes, & que l'on puisse dire le dessin *vigoureux* de Michel-Ange, les formes *vigoureuses* de l'Hercule Farnèse, ou des figures d'Annibal Carrache, néanmoins les mots *vigueur* & *vigoureux* s'employent le plus communément en parlant du Coloris. C'est dans ce sens qu'on dit, « la » première maniere du Guide, fut mâle & » *vigoureuse*, & sa seconde fut douce & aima» ble: Le Giorgion est un peintre *vigou*» *reux*».

Dans l'art de graver on entend par une estampe *vigoureuse*, celle qui est forte de brun, & piquante d'effet, soit qu'on entende parler de la *vigueur* de l'épreuve, soit du talent em-

Digitized by Google

ployé par l'artiſte pour produire une teinte *vigoureuſe*.

Mais de quelque manière que l'on ſe ſerve des mots *vigueur* & *vigoureux* dans l'art, ils ſont toujours l'éloge du morceau dont on parle. (*Article de M. Robin.*)

VIVACITÉ (ſubſt. fem.) Ce mot n'appartient point à l'art, & s'il y eſt quelquefois appliqué, c'eſt dans la même ſignification que dans la langue commune. On peut même ajouter que les artiſtes en font peu d'uſage. Au lieu de dire que la couleur a de la *vivacité*, ils diſent qu'elles a de l'éclat, de la force. Au lieu de louer la *vivacité* d'action dans les figures d'un tableau, ils diſent qu'elles ont du mouvement, qu'elles ont un beau, un grand mouvement. (L.)

UNION, (ſubſt. fem.) Ce mot peut être pris pour *l'accord* dont on a traité au long ſous la première lettre de ce dictionnaire, & alors il peut s'entendre de toutes les parties de l'art; en effet il faut non ſeulement de *l'union* dans les *tons* & dans les *teintes* d'un tableau; il en faut auſſi dans ceux d'une eſtampe, dans toutes les parties qui compoſent un ouvrage de ſculpture, & dans celles qui ſont relatives au deſſin.

Mais le ſens propre de *l'union* dans la peinture eſt ſurtout applicable au Coloris Pour en ſentir toute la valeur, il faut établir pour principe que chaque objet de la nature à une couleur générale, une teinte univerſelle qui lui ſont particulières: il y a plus; chaque partie d'un viſage, par exemple, a ſa teinte ſpéciale. Ainſi dans une peau fine, la couleur brillante & argentine du front, eſt différente de celle qui entoure les yeux, toujours un peu plus violâtre, de celle des joues, ainſi du reſte. Ajoutons que la différente expoſition de ces parties ſous les divers rayons de la lumière y apporte encore des variétés. De tout cela il ſuit qu'il doit y avoir une approximation telle dans toutes les teintes qui s'employent dans chacune de ces parties, que ſi le peintre mettoit ſur le front, par exemple, une de celles qui appartiennent aux joues, il n'y auroit plus *d'union* entre ces teintes. D'un autre côté, ſi de ces teintes deſtinées pour peindre le front il mettoit, dans la maſſe lumineuſe, quelqu'une de celles qui doivent appartenir aux parties fuyantes, il n'y auroit plus *d'union* dans les tons.

Ce que nous venons de dire pour une partie de détail, par rapport au coloris, eſt applicable à de plus grandes parties d'un ouvrage de peinture: c'eſt ainſi qu'il faut de *l'union* dans le fond, dans les tons d'un ciel, dans ceux d'une terraſſe. &c &c. (*Article de M. Robin.*)

UNIVERSALITÉ (ſubſt. fem.) C'eſt une qualité néceſſaire au peintre d'hiſtoire. Suivant le ſujet qu'il doit traiter, il faut qu'il ſache repréſenter du payſage ou de l'architecture. Il peut être obligé de peindre des chevaux, des chiens, des tygres, des lions, des ſerpens. Les armes guerrières, les uſtenſiles des cérémonies ſacrées, entrent ſouvent dans ſes ouvrages. Enfin il eſt peu d'objets de la nature morte ou vivante qu'il ne puiſſe être obligé de peindre.

Raphael avoit cette *univerſalité*. « Non ſeulement, dit Felibien, il avoit la conduite » des peintures, mais il ordonnoit encore, dans » le palais du pape, de tout les ornemens » de ſtuc; il fourniſſoit les deſſins pour la me» nuiſerie; enfin, il n'y avoit point d'ouvriers » ſur leſquels il n'eût une entière direction ». Le Brun ſe chargea de diriger tous les détails dans les maiſons de Louis XIV. Statues, ferrurerie, orfèvrerie, tout ſe faiſoit ſur ſes deſſins.

Il eſt très-utile au peintre d'hiſtoire de faire des études, ou du moins des eſquiſſes de tous les objets qu'il rencontre, & qu'il n'aura peut être pas occaſion de revoir s'il ſe trouve un jour dans la néceſſité de le repréſenter dans quelqu'ouvrage.

Les artiſtes de l'antiquité ne ſe piquoient pas d'être univerſels: la figure humaine étoit ſouvent pour eux l'unique objet de leurs études; on leur pardonnoit de négliger les acceſſoires. Les modernes n'ont pas la même indulgence. (L.)

VRAI (le) (ſubſt. maſ.) *Rien n'eſt beau que le vrai, le vrai ſeul eſt aimable.* Le *vrai* eſt de l'eſſence des beaux arts, & tous les avantages qui lui ſont attribués, leur appartiennent auſſi.

Sans le *vrai* l'art eſt nul. La fonction ſpéciale de l'art étant de parler aux yeux, ſon but eſt manqué s'il ne leur préſente le *vrai*.

C'eſt par lui ſeul que *l'art* peut nous montrer les élémens, les ſaiſons, les climats, les diſtances, les corps, les habitations, les rangs, les caractères; & c'eſt lui qui donne les nuances aux paſſions.

Sans le *vrai*, l'art n'a rien exprimé; il ne peut alors être ni jugé ni ſenti.

C'eſt dire combien un artiſte eſt voiſin de la perfection, que de louer ſa ſupériorité dans le mérite d'être *vrai*: s'il ne la poſſède pas il n'y a plus d'enſemble, de ſageſſe, de variété, de ſimplicité, de grand, ni de mouvement dans ſes ouvrages. D'où il ſuit que malgré tous ſes efforts, l'artiſte qui laiſſe voir des parties ſymmétriques où il faut des contraſtes qui, par ſyſtême ou par manie met indifféremment de l'agitation dans toutes ſes figures, ou qui ne leur fait pas exprimer tout ce qu'elles doivent ſentir: cet artiſte,

Digitized by Google

artiſte, dit-je, quelque talent qu'il ait d'ailleurs eſt un artiſte foible. Nous convenons pourtant qu'on peut intéreſſer les gens de l'art par des beautés d'exécution. Ces parties peuvent faire réuſſir quelque tems un artiſte; mais ſes ſuccès ſeront paſſagers. En vain le *Vouet*, par l'aiſance de ſes compoſitions, la hardieſſe de ſon pinceau & la témérité de ſes teintes, ſi je puis m'exprimer ainſi; en vain, dis-je ce peintre eſt parvenu, par ſes partiſans exaltés, à faire éloigner le *Pouſſin* de notre France, ce même *Vouet* n'eſt aujourd'hui connu que de quelques poſſeſſeurs de tableaux, au lieu que le nom du *Pouſſin* ſert à indiquer tout ce qui ſe rencontre de grand & de ſage dans un ouvrage de peinture.

La première penſée d'un tableau ou d'une ſtatue doit avoir le *vrai* pour baſe. Si ce premier point n'eſt rempli, les détails les plus précieux ne pourront fixer l'admiration. Il ne ſuffit pas d'être copiſte inſipide pour imprimer à une compoſition le caractère du *vrai*; il faut s'occuper de répondre, par une diſpoſition poetique, aux idées que les ſpectateurs ont dû ſe former des ſujets ou des perſonnages qu'on a le deſir de leur faire reconnoître. C'eſt moins pour ſatisfaire les hommes qui auront connu ſes modèles, que pour les peindre aux ſiècles futurs, que l'artiſte doit travailler : ſa tâche eſt de tranſmettre à la poſtérité les vertus & les caractères de ſes héros.

Or, ce n'eſt pas avec des vérités individuelles, & préſentées ſans chaleur & ſans choix, que l'artiſte remplira cette tâche noble & difficile. Ni le ſtatuaire Dupré, ni le peintre de Marie de Médicis, *Rubens*, ne nous ont repréſenté Henri le Grand avec une ſtature petite & meſquine, telle que la nature l'avoit donnée à ce héros. Dans ſa ſtatue au milieu de cette capitale, & dans cette ſuite de tableaux enchanteurs que le public pouvoit admirer n'aguère dans la galerie du Luxembourg, la figure de Henri eſt noble, fière & d'un bel enſemble.

C'eſt avec raiſon qu'on a blamé *Pigale* d'avoir copié ſervilement la corpulence lourde & engorgée du Maréchal de Saxe. Une proportion découplée, des formes vigoureuſes & reſſenties, euſſent peint à la poſtérité & l'ame de ce guerrier & le phyſique agile & robuſte que l'hiſtoire lui attribuera dans ſes deſcriptions.

Si le vœu de ce citoyen raiſonnable, qui demande que la ſtatue de Voltaire ſoit érigée dans la place Dauphine, étoit mis à exécution, je ne voudrois pas que l'artiſte nous le préſentât ſous la forme d'un vieillard deſſéché & d'une nature abjecte, ainſi que ſe montre la ſtatue de Pigale. Je ne voudrois pas même que, courbé ſous la charge peſante des années, il parût aſſis & drapé en philoſophe antiqué, ainſi que l'a rendu M. Houdon avec tant de fineſſe & de pureté. Non, il faudroit que ſimplement couvert de la tunique des poëtes antiques, ſaiſi dans cet âge heureux où il enrichit notre ſcène, de Mérope, d'Alzire & de Mahomet, on le montrât debout, l'air inſpiré, tout occupé de la perfection de ſa Henriade, fixant ſes yeux enflammés ſur la ſtatue de ſon héros immortel. Son attitude élancée concourroit avec ſa taille ſvelte à exprimer le mouvement & la légèreté précieuſe dont il anima toutes ſes productions. Enfin nos neveux, & nous même trouverions la ſtatue de Voltaire en rapport avec cette abondance, cette ſubtilité d'eſprit & ce ſel inimitable, qu'il a ſu répandre dans ſes ouvrages.

On voit donc qu'il ne ſuffit pas de copier indifféremment la nature. On voit qu'il faut la choiſir avec ſentiment, & que c'eſt au génie ſeul à nous donner le *vrai*.

Qu'on n'aille pas cependant croire que pour être *vrai*, on doive, dans tous les cas, être élégant & recherché; un véritable artiſte, c'eſt-à-dire celui qui n'eſt pas borné à l'exécution méchanique de ſon art, ſe tranſporte à toutes les ſcènes qu'il veut peindre : il eſt ſimple & pauvre dans la chaumière de Philemon & Baucis; il eſt voluptueux dans les boſquets où il nous découvre le grouppe de Renand & d'Armide; il répand de la grace à Paphos, & de la ſublime, & reſpectable beauté dans la grotte où Diane & ſes nymphes ſe repoſent d'une chaſſe fatigante. Enfin c'eſt en s'oubliant ſoi-même, c'eſt en faiſant paſſer dans ſon ame le caractère propre de ſes ſujets que l'artiſte peut nous montrer le *vrai*.

Une fois bien pénétré de ce beſoin de peindre toujours à l'eſprit, les vérités de détails viendront d'accord ſe placer dans ſon ouvrage. Il ne peindra pas les malheurs de Marſeille ſous un ciel brillant & ſerein : l'air, le feuillage des arbres, les habitations elles-mêmes, tout dans ſon tableau, prendra la teinte de cette vapeur empeſtée qui répand ſur toutes les figures la douleur, l'horreur & la mort. Mais par qu'elle route parvient-on à commander, pour ainſi dire, à ſon *art*, & à le faire plier à ſes volontés? cette route eſt ſimple & malheureuſement peu fréquentée. Les ſyſtêmes d'école, la manie de ſuivre ſes maîtres en eſclave, nous écartent des moyens de trouver & de rendre le *vrai*.

Ces moyens ſe bornent, comme nous l'avons dit à l'article *inſtruction*, à n'acquérir de ſcience qu'avec ſon propre eſprit, qu'avec ſes propres yeux, à bien étudier l'antique, les organes & les cauſes des mouvements des êtres animés, enfin la nature dans toutes ſes circonſtances.

C'eſt par des vues ſolides ſur le *vrai* & ſur

Digitized by Google

les moyens d'y atteindre, qu'on sentira le vuide de cette question ridicule : doit-on, pour faire des progrès dans *l'art*, copier la nature telle qu'elle se présente, ou corriger ses imperfections en l'étudiant ? nous répondrons en un mot, que pour la rendre dans les ouvrages avec choix & variété, il faut apprendre à l'imiter avec toutes ses différences.

C'est par cette simple méthode que s'annulera la recherche de ces distinctions métaphysiques & pueriles du *vrai simple*, du *vrai composé* & du *vrai idéal*, si laborieusement discutées par de *Piles*.

Il n'est qu'une manière d'être *vrai* pour les yeux, dans l'art du statuaire & dans celui du peintre; c'est d'être *vrai* pour l'esprit; & comme nous l'avons dit, & ce à quoi se réfument toutes nos réflexions, on y parvient en n'offrant le savoir que sous l'empreinte du jugement, du goût & du génie. (*Article de M.* ROBIN.)

VUE (subst. fem.) On appelle *vue* le portrait d'un site qu'on a fait d'après la nature. On dit *dessiner des vues*, *peindre des vues*, *saisir une vue*.

Ce terme, comme on le voit, est de la dépendance du paysage, & j'ai parlé déja du sujet de cet article dans celui qui a été consacré au paysage.

Le genre des *vues* s'étend à une infinité d'objets particuliers. Une marine, une chaumière, un terrein singulier, des roches, tout cela (lorsque l'étude en est faite sur la nature) s'appelle des *vues*.

Une des occupations les plus amusantes qu'occasionne la pratique de l'art dont je traite, est celle de dessiner ou de peindre des *vues*; c'est pour les grands artistes un délassemnet, parce qu'ils les saisissent avec une facilité qui leur est agréable, & qui fait jouir ceux qui les voyent opérer de l'exercice de leur talent, & parce que cet exercice qu'ils en font leur donne occasion de remarquer & de sentir une infinité d'objets, de détails, de vérités qui ne s'offrent jamais à eux sans leur procurer des sensations intéressantes.

Pour les jeunes élèves, dessiner des *vues* est un amusement quelquefois trop attrayant par l'espèce de facilité qu'ils y trouvent & les libertés qu'ils se croyent autorisés à prendre. Dans les pays riches en *vues* pittoresques, les artistes se livrent au plaisir de dessiner les sites heureux avec une espèce d'enthousiasme, qui peut les détourner des études plus essentielles auxquelles ils doivent consacrer des momens précieux & courts; mais pour les simples amateurs qui s'occupent à exercer l'art du dessin, saisir passablement un site est une ressource contre le désœuvrement, qui peut flatter leur amour-propre, par quelques succès, qui leur sont généralement interdits dans les genres plus difficiles. Bien dessiner la figure d'après la nature est un de ces pas que peu d'amateurs ont le temps ou le courage de franchir. C'est le fruit d'une étude assidue de la bosse, étude souvent reburante & toujours difficile : de finer, composer & peindre avec l'inspiration du génie, ou tout au moins avec le secours d'un véritable talent, sont des progrès qu'il est extrêmement rare de voir faire à ceux qui ne se consacrent pas entièrement à la peinture, & qui sont difficiles même à obtenir par les artistes qui n'ont pas d'autre occupation ni trop souvent d'autre ressource.

Mais lorsque ceux qu'un goût naturel & vrai entraîne à s'amuser de la peinture, ne pouvant s'y dévouer exclusivement, se trouvent doués de quelques dispositions, ils peuvent parvenir, en les cultivant avec faite, à dessiner & même à peindre, dans les momens de loisir, ce que la nature composé sans cesse autour d'eux, pour leur donner l'envie de l'imiter; alors dans les campagnes, près des villages, dans une ferme, cette douce occupation, en leur faisant passer délicieusement des momens qui souvent seroient vuides, les conduit à observer & les effets de la lumière & des détails même qui peuvent souvent inspirer leur bienfaisance & les rapprocher de la véritable humanité, en les fixant à la véritable nature.

Il est dans les arts, & dans quelques sciences, des plaisirs & des utilités qui ne sont guère connus que de ceux qui les ont éprouvés.

L'exercice des sciences profondes a des avantages inconcevables pour la société; il en a même pour ceux qui les exercent par l'attrait qu'elles leur présentent & l'occupation à laquelle elles les fixent; mais on ne peut guère nier qu'elles ne rendent à isoler d'autant plus, qu'on s'y applique plus exclusivement. La pratique des beaux-arts, qui ont tous pour but l'imitation des hommes & des choses, en obligeant ceux qui les exercent à tout voir, à tout observer, doit naturellement les rendre plus sociables & si on l'osoit dire, plus humains.

Au reste, nous sommes peu maîtres de nos penchans : l'art de les diriger, c'est-à dire, d'en tirer avantage pour les autres & pour nous, quoique dépendant de nous-mêmes, supposé encore plus de bonheur & de réflexions qu'on ne pense.

On trouvera au mot paysage quelques détails relatifs au sujet de cet article, & je ne dois pas les répéter. (*Article de M.* WATELET.)

Digitized by Google

Y

YEUX. Les yeux, dans les draperies, ſont les points où ſe caſſent leurs plis.

Les peintres maniérés les ont preſque tous faits de la même ſorte, ſoit qu'ils les ayent pris d'après leurs maîtres, comme l'ont fait une infinité de peintres allemands, qui ont imité la manière d'Albert Durer; ſoit qu'ils ayent adopté certaine ſorte d'étoffe qui leur préſentoit toujours les mêmes *yeux*, comme Frédéric Barocci, Tiepolo, & autres, qui ſemblent s'être toujours ſervis de camelots, pour faire leurs draperies: ou comme le Dominiquin, Mignard, &c, qui paroiſſent avoir adopté le drap, ou enfin comme Rigaud à qui le velours ſervoit ordinairement de modèle.

C'eſt dans les *yeux* des plis des étoffes que les artiſtes ont occaſion d'exprimer la forme la plus ſentie de leurs draperies, par la touche, & par l'effet des lumières & des ombres. C'eſt par les *yeux* que les étoffes ſe caractériſent; ils ſont aigus dans le taffetas & le ſatin, plus ronds dans la ſerge ou le drap, plus fins dans les linges, & autres étoffes molles & très-légères. Ainſi il n'y a pas de manière unique qu'on puiſſe choiſir excluſivement pour les *yeux* des draperies, parce que la nature en offre de très-variées.

Le genre de l'hiſtoire, eſt, comme la ſculpture, moins ſuſceptible de ces différences, parce que les anciens ſe ſervoient le plus conſtamment des mêmes étoffes: cependant elles devenoient différentes ſuivant leurs uſages, le ſexe, & le rang des perſonnages qui s'en revêtoient; ainſi un artiſte inſtruit & recherché peut toujours varier les *yeux* dans les plis de ſes étoffes, & ſuivre en cela les exemples que lui fourniſſent les peintures & les ſculptures antiques. (*Article de M.* ROBIN.)

FIN.

Digitized by Google

Digitized by Google

DICTIONNAIRE
DE LA
PRATIQUE DES BEAUX ARTS (*).

A

ABREUVER. (v. act.) C'eſt mettre ſur une toile ou ſur un panneau qu'on veut imprimer, une couche de colle, ou une première couche de couleur détrempée dans de l'eau mêlée de colle. La toile ou le panneau encore nud s'*abreuve* de cette première couche, s'en pénètre, s'en imprègne, la reçoit dans tous ſes pores, & n'admettra plus rien intérieurement des autres couches dont elle ſera couverte.

AHOUAI. (ſubſt. maſc.) C'eſt un arbre laiteux qui croît dans l'île de Ceylan, & dont les feuilles reſſemblent à celles du laurier-roſe des Indes. Ses fleurs ſont jaunes. Sa graine employée en ſtil de grain, eſt, dit M. Watin, de la plus grande beauté en peinture. Elle ne le cède point à l'orpin, ſe fondent beaucoup mieux, & n'en a pas les inconvéniens.

AIGUILLE. (ſubſt. fém.) On trouve quelquefois ce nom donné aux pointes des graveurs à l'eau-forte, parce qu'ils avoient autrefois coutume de les faire avec de groſſes *aiguilles*. Ils préfèrent maintenant de les faire avec de vieux burins, & ils trouvent à cette préférence pluſieurs avantages.

On donne auſſi le nom d'*aiguilles* à pluſieurs uſtenſiles des peintres en émail. Ils doivent en avoir au moins deux, l'une eſt pointue par un bout, un peu plate, faite en dard, & groſſe par le milieu comme une moyenne plume à écrire; l'autre bout eſt en forme de ſpatule, large de cinq à ſix lignes, ſur l'épaiſſeur d'un quart de ligne.

L'autre *aiguille* doit être pointue par les deux bouts, dont l'un reſſemble à celui d'une *aiguille* à coudre, & l'autre eſt un peu applati vers la pointe. Le bout pointu ſert à étendre les teintes ſur l'ouvrage, l'autre à les prendre & à les porter à leur place, quand il en faut une certaine quantité.

Les mêmes peintres ſe ſervent auſſi d'une *aiguille* de buis. C'eſt un petit morceau de buis bien ſec, qui doit être très-pointu par un bout; &, par l'autre, un peu mouſſe & arrondi. Le premier ſert à nettoyer les parties de l'ouvrage qui peuvent ſe trouver boueuſes & mal unies; le ſecond à effacer les défauts. (*Ancienne Encyclopédie.*)

AMAIGRIR, ſe dit en ſculpture, ou plutôt dans l'art de modeler, du changement qu'éprouve un modèle de plâtre ou d'argille dont, en ſe sèchant, les parties ſe reſſerrent, s'affaiſſent, diminuent de longueur ou de groſſeur. On dit qu'elles *s'amaigriſſent*.

AMASSETTE, (ſubſt. fém.) Petite pièce de bois, de corne, d'ivoire, &c. dont les peintres ſe ſervent après avoir broyé leurs couleurs, pour les raſſembler ſur la pierre.

AMBOUTIR ou EMBOUTIR, (v. act.) C'eſt donner de la convexité à une pièce de métal qui étoit plate. On amboutit les plaques de métal deſtinées à être peintes en émail.

AMOUR. On dit qu'un fond préparé pour la peinture à la détrempe, a de l'*amour*, quand il eſt propre à recevoir aiſément la peinture, c'eſt-à-dire, quand il a été rendu égal, liſſe & coulant.

ANATOMIE. (ſubſt. fém.) Cette ſcience

(*) Pour éviter tout reproche de plagiat, le Rédacteur du *Dictionnaire des Beaux Arts* déclare qu'il a le plus ſouvent borné ſon travail, pour cette ſeconde partie, à choiſir les articles, & quelquefois à les abréger, ou à y ajouter quelques détails & quelques éclairciſſemens qui lui ont paru néceſſaires.

Digitized by Google

embraſſe la connoiſſance de toutes les parties du corps qui ſont cachées ſous la peau. Deux branches de cette ſcience ſont abſolument néceſſaires aux artiſtes qui ont pour objet l'imitation de la nature animée : l'une eſt celle qui fait connoître la forme & la diſpoſition des os, que l'on peut regarder comme la charpente du corps ; *voyez* l'article OSTEOLOGIE : l'autre eſt celle qui apprend la forme, l'origine & l'inſertion des muſcles, qui ſont les organes du mouvement & de toutes les actions du corps. *Voyez* l'article MYOLOGIE. M. Watelet a traité ſuccinctement ces deux parties de la ſcience anatomique à l'*article* FIGURE du Dictionnaire théorique des Beaux-Arts : mais pour faire uſage de ſes ſignes de renvois, il auroit fallu deſſiner & graver de nouvelles planches au lieu de celles qui étoient déja faites. Il a été plus ſimple de faire de nouveaux articles pour ces planches, & l'on a cru néceſſaire de leur donner plus d'étendue.

ANTE. (ſubſt. fém.) C'eſt ce qui ſert à tenir la broſſe ou le pinceau, & ce qu'on en pourroit appeller le manche. Les *antes* de pinceaux doivent être d'un bois léger & poli ; le bois le plus propre à cet uſage eſt celui de fuſin. La baleine eſt auſſi fort bonne. L'ébène & le bois de la Chine ont l'avantage de ſe nétoyer facilement, mais ils ſont trop lourds. La longueur de l'*ante* doit être environ d'un pied, parce qu'en peignant, il faut tenir le pinceau fort long, habitude que les commençans ont peine à contracter. Les *antes* de pinceau, pour être bien faites & commodes, doivent être plus groſſes dans leur milieu que vers leurs extrémités, parce que c'eſt par cette partie qu'on les tient, & elles doivent devenir plus minces à l'endroit où eſt attaché le pinceau, afin que lorſqu'on en tient un faiſceau dans la main, les pinceaux imprégnés de couleur, ne ſe gâtent pas mutuellement par leur contact, & reſtent écartés les uns des autres ; c'eſt à quoi contribue encore naturellement la ficelle qui en lie les poils.

Pour les pinceaux à laver ou à peindre en miniature, on peut avoir des *antes* plus agréables. On en fait d'ivoire peint de différentes couleurs, de tuyaux de hériſſon, &c. (*Elémens de peinture pratique, par du Piles.*)

APPRÊT. On entend par ce mot les préparations qu'il faut faire ſubir au fond deſtiné à recevoir de la peinture. *Voyez* l'article IMPRESSION. *Voyez* auſſi les articles DETREMPE, EMAIL, FRESQUE, MINIATURE, PASTEL.

On appelle *peinture d'apprêt* la peinture ſur verre. *Voyez* l'article VERRE.

APPUIE-MAIN. (ſubſt. comp. maſc.) Les peintres ſe ſervent, pour ſoulager leur main en peignant, d'une baguette ſur laquelle ils s'appuient le poignet. La poſition preſque perpendiculaire de la toile ou du paneau, leur rend ce ſecours néceſſaire. Ils donnent à cette baguette le nom d'*appuie-main*. Elle eſt longue de deux à trois pieds, & à-peu-près de la groſſeur d'un doigt. Elle doit être en même-temps ſolide & légère. A l'un des bouts de cette baguette, on fait une petite pomme ou bouton avec un peu de linge pelotonné, qu'on recouvre d'un morceau de peau, & qu'on a ſoin de lier fortement, en pratiquant, pour la mieux arrêter, une rainure à la baguette. Ce bouton eſt à-peu-près de la forme & de la groſſeur de celui d'un fleuret. On appuie ce bouton ſur le tableau, ayant ſoin de choiſir un endroit qui ſoit bien ſec. (*Elémens de peint. prat. par de Piles.*)

AQUARELLE. (ſubſt. fém.) Deſſin au lavis, dans lequel on emploie différentes couleurs, ce qui forme une eſpèce de peinture ſans empâtement, qui mériteroit mieux le nom d'enluminure. Les couleurs y doivent avoir de la tranſparence & point d'épaiſſeur ; il faut par conſéquent choiſir, pour ce genre, celles qui ont le moins de corps ou l'ôter à celles qui en ont. Ce doivent être moins des couleurs que des teintures. *Voyez*, à l'article *BISTRE*, le procédé qu'on emploie pour ôter le corps aux couleurs. Les teintures tirées des fleurs n'ont point de corps & ſont propres à *l'aquarelle*. *Voyez*, article *TOURNESOL*, la manière d'exprimer des teintures des fleurs.

ARGENTURE. (ſubſt. fém.) Les procédés pour préparer les ouvrages de ſculpture à être argentés, ſont les mêmes que l'on emploie pour les dorer. Il faut voir ces procédés à l'article *DORURE*, à l'endroit où l'on parle de la *dorure en détrempe*.

1.° Quand, ſuivant ces procédés, l'ouvrage eſt bien apprêté, adouci, réparé, il faut au lieu de *jaunir*, comme on le fait pour la dorure, donner une couche de beau blanc de plomb, broyé bien fin à l'eau & détrempé à la colle. Cette manœuvre eſt la même que celle de *jaunir*, il n'y a de différence que dans les ſubſtances que l'on emploie.

2.° Broyez enſuite du blanc de plomb très-fin à l'eau, & détrempez-le avec de la colle plus foible que celle dont vous vous ſerez ſervi pour l'apprêt. Donnez-en deux couches qui ſormeront l'*aſſiette*. *Voyez* ce qui eſt dit ſur l'*aſſiette*, à l'article *DORURE*.

3.° Argentez l'ouvrage avec de l'argent en feuilles, de la même manière que l'on dore avec de l'or en feuilles. *Voyez* encore l'article *DORURE*.

4.° Bruniſſez les parties de l'ouvrage qui

Digitized by Google

doivent être brunies. Le même article vous instruira de l'opération du brunissage.

5.° Quand ces parties seront sèches, vous prendrez de la colle dans laquelle vous mettrez de l'*argent moulu*, & vous en passerez sur tous les endroits que vous voulez qui soient mats, & dans les profondeurs où l'argent en feuilles n'aura pu pénétrer.

6.° Quand cette opération est terminée, on peut sur-le-champ de l'ouvrage argenté faire un ouvrage doré. Il suffit de donner une couche légère de colle à matter, dans laquelle on aura detrempé un peu de vermeil, & quand cette couche sera sèche, de passer dessus un beau vernis à l'or.

Comme l'argenture se gâte au mauvais air, il faut, pour la conserver, y passer un vernis à l'esprit-de-vin. (*Extrait de l'art du peintre, doreur, vernisseur, par M.* WATIN.)

ARGILLE. (subst. fém.) Terre pesante, compacte, onctueuse, ductile, facile à se fendre sous les doigts, & acquérant au feu beaucoup de dureté. Comme elle se prête à toutes les formes par sa ductilité, & qu'elle les conserve par sa compacité & son onctuosité, elle a été choisie par les sculpteurs, comme l'une des substances les plus convenables à faire leurs modèles.

ARRANGEMENT *des couleurs sur la palette.* On arrange par degrés les couleurs sur le bord supérieur de la palette; l'usage est de mettre les couleurs les plus claires du côté où se trouvent placés les doigts, & l'on en fait autant de petits tas séparés les uns des autres. Les couleurs étant ainsi rangées par ordre, on prend la palette de la main gauche, & on passe le pouce dans le trou qui est pratiqué en bas. On tient de la même main les pinceaux dont on doit faire usage & qui forment dans la main un faisceau. Si l'on fait usage d'un appuie-main, c'est encore avec le petit doigt de la même main qu'il faut le tenir, & elle est encore chargée d'un linge que son usage fait nommer *torche-pinceau*, & même encore du couteau qui sert au besoin à mêler les couleurs.

Dans la peinture à l'huile, on se sert ordinairement de huit couleurs principales: c'est du mélange de ces couleurs que les autres doivent & se composent. Voici leurs noms, dans l'ordre suivant lequel on a coutume de les ranger sur la palette:

1.° Le blanc de plomb.
2.° L'ocre jaune.
3.° Le brun-rouge.
4.° La laque.
5.° Le stil de grain.
6.° La terre verte.
7.° La terre d'ombre.
8.° Le noir d'os ou d'ivoire.

A ces couleurs les peintres en ajoutent quelquefois d'autres. On n'a point parlé de l'outremer, dont le haut prix ne doit pas empêcher de faire usage, quand on est curieux de faire des tableaux que l'on veut qui conservent leur beauté.

Les couleurs que nous avons nommées se trouvent toutes broyées dans les boutiques; &, pour les conserver long-temps & proprement, on les enferme dans des morceaux de vessies de porc, qu'on rend maniables & flexibles en les frottant avec un peu d'eau: on en fait de petits paquets qu'on lie avec de la ficelle. Pour faire usage de la couleur qu'elles contiennent, on y fait un petit trou avec une grosse épingle, on en fait sortir à-peu-près la quantité que l'on veut employer, & que l'on met sur la palette. Ce trou ne fait aucun tort à la couleur qui reste dans la vessie, parce que le peu de couleur qui en remplit l'ouverture se seche bientôt & la referme exactement.

Les autres couleurs se vendent en poudre, & le peintre les détrempe lui-même avec un peu d'huile en les mettant sur la palette. Il se sert du couteau à couleur pour cet usage, & ne charge sa palette de ces couleurs que lorsqu'il veut s'en servir. La principale est l'outremer; les autres sont la cendre bleue d'Allemagne, le vermillon, le massicot, le noir de charbon, & plusieurs autres encore qui ne sont pas d'une grande nécessité, & que l'usage fera connoître. On en trouvera les noms suivant leur ordre alphabétique. (*Elemens de peinture pratique.*)

ARRACHER. (*v. act.*) Les graveurs au burin se servent quelquefois de ce verbe pour exprimer qu'il faut *enlever* de dessus le cuivre certaines parties déjà gravées & qu'ils veulent corriger.

ARRÊTE. (subst. fém.) La vive arête du burin est son tranchant.

ASSIETTE. (subst. fém.) Composition qu'on étend sur ce que l'on veut argenter ou dorer. C'est sur cette composition que doivent être assises les feuilles d'or ou d'argent. *Voyez* l'article DORURE.

ATTELIER. (subst. masc.) Lieu où travaille l'artiste. On peut voir aux planches du dessin, des différentes sortes de peinture, de la sculpture, de la gravure, la représentation des ateliers qu'exigent ces arts différens, & des différens ustensiles dont ils doivent être meublés.

Digitized by Google

AVIGNON. (*graine d'*) Cette graine eſt le fruit d'une eſpèce de nerprun qui croît aux environs d'Avignon. Il faut la choiſir sèche, aſſez groſſe & bien nourrie. On en exprime la couleur en la faiſant bouillir avec de l'alun. En la mêlant avec du blanc de Troie, ſorte de craie ou de marne blanche, on en fait un ſtil de grain. La graine d'Avignon demande à être employée avec beaucoup de diſcrétion même dans la détrempe.

AVIVER. (v. act.) Dans la gravure au burin, *aviver* une taille, c'eſt lui donner plus de brillant, ce qui ſe fait en rentrant la taille avec un burin plus lozange que celui avec lequel elle a d'abord été pouſſée.

AZUR. (ſubſt. maſc.) *Bleu d'azur*. On peut tirer cette couleur de l'argent; mais le ſavant Boyle & Henckel prétendent avec raiſon que cela n'arrive qu'en raiſon du cuivre qui ſe trouve ordinairement mêlé à ce métal. Voici la façon la plus courte de le faire. Faites fondre dans de fort vinaigre diſtillé, du ſel gemme, du ſel alkali, & de l'alun de roche. Suſpendez au-deſſus de ce vinaigre des lames d'argent fort minces, enterrez le vaſe où vous aurez fait fondre ces matières dans du marc de raiſin: vous pourrez tous les trois jours ôter de deſſus les lames d'argent la couleur bleue qui s'y ſera formée.

Autre manière. Mettez dans une livre de fort vinaigre des lames d'argent auſſi minces que du papier: joignez-y deux onces de ſel ammoniac bien pulvériſé. Mettez le tout dans un pot de terre verniſſé que vous boucherez avec ſoin. Enterrez ce pot dans du fumier de cheval pendant quinze ou vingt jours; vous trouverez au bout de ce temps les lames d'argent chargées d'un très-beau *bleu d'azur*.

Autre manière. Prenez une once d'argent diſſout dans l'eſprit de nitre, deux ſcrupules & demi de ſel ammoniac, autant de vinaigre qu'il en faut pour précipiter l'argent. Décantez le vinaigre; mettez la matière précipitée dans un matras bien bouché; laiſſez repoſer le tout pendant un mois, & vous aurez un beau *bleu d'azur*.

On tire auſſi le *bleu d'azur* du cuivre, du mercure, du plomb. Pour le tirer du cuivre, on prend trois onces de verd-de-gris & autant de ſel ammoniac; on mêle ces deux matières avec de l'eau dans laquelle on a fait fondre du tartre: on en fait une pâte molle; on met le tout dans un vaſe bien bouché, qu'on laiſſe en repos pendant quelques jours, & l'opération eſt faite.

Autre. On prend deux onces d'*æs uſtum* ou cuivre brûlé, autant de lie de vin, une once de ſoufre: on réduit en poudre l'*æs uſtum* & le ſoufre; on verſe par-deſſus du vinaigre ou de l'urine; on met le mélange dans un pot verniſſé & on le laiſſe bien bouché pendant quinze jours.

Agricola donne le moyen ſuivant de tirer le *bleu d'azur* du vif-argent & du plomb. On met au fond d'un plat de la litharge, & l'on fait fondre par-deſſus le ſoufre pulvériſé: on y jette enſuite le ſel ammoniac en poudre & le vif-argent; on remue toutes ces matières avec un petit bâton, afin qu'elles ſe mêlent exactement: on laiſſe réfroidir le mélange qu'on réduit en poudre. On met cette poudre dans un matras bien luté qu'on laiſſera un peu ouvert. Lorſque le lut ſera ſeché, on mettra le matras ſur un trépied & ſur un feu modéré; & on couvrira l'ouverture avec une lame de fer; on regardera de temps en temps le deſſous pour voir s'il ne s'y forme plus d'humidité. Il faut alors boucher l'ouverture avec le lut: on pouſſe le feu pendant une heure; on l'augmente encore, juſqu'à ce qu'il s'élève en fumée bleue; cela fait, on trouvera un beau bleu au fond du matras. (*Le baron d'*HOLBAC, *dans l'ancienne Encyclopédie*)

Voici comment s'exprime, ſur le *bleu d'azur*, l'auteur du *Traité de la peinture au paſtel*; (Paris, Defer de Maiſonneuve, 1788). L'*azur* eſt du verre en poudre que fournit le régule du cobalt, ſubſtance métallique particulière, qu'on a regardée long-temps comme une ſimple mine arſenicale, mais dont on tire un régule qui differe abſolument de l'arſenic. Les fabriques de Saxe, d'où l'*azur* ſe tire, ne le mettent dans le commerce qu'avec beaucoup d'autre verre en poudre ou du ſable fin. Quand on fond la chaux du cobalt ſans aucun mélange (il faut alors un feu de la plus grande violence) elle produit un verre d'un bleu ſi profond qu'il paroît noir. On peut auſſi tirer ce verre du ſafre; c'eſt la mine du cobalt calcinée: mais le ſafre eſt mêlé de beaucoup de ſable ou de verre. On peut l'en ſéparer en mettant, par exemple, une once de ſafre ſur une foucoupe. On enfonce la foucoupe dans l'eau d'un baquet; on l'y balance; le ſafre s'échappe dans ce mouvement d'ondulation, & laiſſe le ſafre. Il peut fournir du régule de cobalt, au moyen d'un flux réductif.

On trouve auſſi de ce régule dans quelques boutiques de pharmacie; il eſt fort cher. On ſait que ce demi-métal, diſſout dans l'acide nitreux avec un peu de ſel de cuiſine, ſur la cendre chaude, forme une encre de ſympathie ſingulière. Il ſuffit d'étendre cette diſſolution dans de l'eau pure. Si l'on écrit avec cette eau, l'écriture, d'abord inviſible, ſe montre d'une couleur verte quand on l'approche du feu, diſparoît quand on l'en éloigne, & reparoît de nouveau

nouveau dès qu'on l'en approche. La chaux, précipitée de cette diſſolution par les alkalis fixe ou volatil, eſt roſe pâle, quelquefois cramoiſie, & quelquefois couleur de rouille. Mais quoique très-fixe & très-réfractaire, elle ſe change toujours, avec des ſels vitrifians, en un verre d'un très-beau bleu, plus ou moins profond, ſuivant la quantité des autres ſubſtances vitreſcibles qu'on y joint. C'eſt de ce verre qu'eſt compoſé le bleu qu'on voit ſur la fayence, la porcelaine & les émaux. Le régule de cobalt contient preſque toujours beaucoup de biſmuth & d'arſenic : mais en verſant dans la diſſolution dont nous venons de parler beaucoup d'eau, on en ſépare le biſmuth. L'eau le précipite en poudre blanche. On précipite enſuite le cobalt en jettant de l'alkali dans le vaſe. Quant à l'arſenic, il s'évapore au feu.

Le verre de cobalt pourroit entrer auſſi dans la peinture à l'huile : mais il faudroit qu'il eût été mêlé de très-peu d'autres matières vitrifiées, & qu'on le jettât biſtant dans l'eau froide, pour pouvoir mieux l'atténuer. Broyé long-temps ſur un plateau de verre ou de cryſtal, avec du blanc, il auroit aſſez d'intenſité pour fournir un beau bleu clair qui ne changeroit jamais & qui produiroit le même effet que l'outre-mer. Il n'y auroit pas la moindre différence. On peut trouver dans les fayenceries du verre bleu de cobalt. Il réuſſiroit auſſi très-bien dans la freſque, où l'on auroit grand beſoin d'un bleu ſolide.

AZUR *à poudrer*. Avant de lire cet article, voyez l'article EMAIL, *bleu d'émail*. Plus le grain d'émail eſt gros, & plus le bleu eſt vif ; il tire un peu ſur le violet comme l'*azur*, mais l'émail eſt d'un plus beau bleu céleſte. Le grain d'*azur à poudrer* eſt ſi gros, qu'on ne peut l'employer que très-difficilement, & ſeulement à détrempe ou à freſque, ou pour mettre dans l'ampois ou amidon avec lequel il ſe lie fort bien. On l'appelle *azur à poudrer*, parce que, pour faire un beau fond d'un bleu turquin, on le poudre ſur un blanc à l'huile couché médiocrement épais, & le plus gras que l'on peut. On l'y étend auſſitôt avec une plume ; mais il faut l'avoir bien fait ſécher auparavant ſur un papier au-deſſus du feu. On y en met aſſez épais, on l'y laiſſe juſqu'à ce que le fond ſoit bien ſec, & ainſi le blanc en prend autant qu'il peut. Enſuite on le ſecoue, & on en ôte tout ce qui ne tient pas au blanc, en le fruttant légerement avec une plume ou une broſſe douce. C'eſt une couleur très-vive, & qui dure long-temps, quoiqu'expoſée à l'air & à la pluie. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

Digitized by Google

B

BADIGEON. (subſt. maſc.) BADIGEONNER, (v. act.) Le *badigeon* eſt la couleur dont on ſe ſert pour procurer aux vieux édifices un air de nouveauté, aux pierres noircies par le temps l'apparence de pierres fraîchement taillées. Voici comment il ſe compoſe. On prend un ſeau de chaux éteinte ; on y joint un demi-ſeau de ſciûre de pierres, à laquelle on mêle plus ou moins d'ochre de rut, ſuivant le ton qu'on juge à propos de donner au *badigeon*. On détrempe le tout dans la quantité d'un ſeau d'eau, où l'on a fait fondre une livre d'alun de glace, & on *badigeonne*, c'eſt-à-dire, on enduit l'édifice avec cette compoſition à l'aide d'une groſſe broſſe. On peut ſuppléer à la ſciure de pierres par de l'ochre de rut ou de l'ochre jaune. On peut auſſi piler des éclats de pierres de Saint-Leu, & les réduire en une poudre que l'on paſſe au tamis. Il en réſulte avec la chaux un ciment très-difficile à ronger par l'air.

BALLE. (ſubſt. fém.) Inſtrument dont ſe ſervent les imprimeurs de livres pour prendre l'encre & en enduire les planches. Il eſt rond à-peu-près comme un ballon, & eſt armé d'une poignée. La partie qui prend le noir eſt de cuir. Les graveurs en bois doivent avoir des *balles* pour tirer eux-mêmes leurs épreuves : elles ſont plus petites & plus légères que celles des imprimeurs. On en peut voir la forme, planche II de la gravure en bois, *figure* 42. La *balle* eſt, pour l'impreſſion des livres & des planches en bois, ce qu'eſt le tampon pour l'impreſſion des planches en cuivre.

BERCEAU. (ſubſt. maſc.) Inſtrument d'acier qui ſert au graveur en manière noire, pour faire ſur le cuivre le grain qu'exige ce genre. Le *berceau* a à-peu-près la forme d'un ciſeau, mais il ſe termine à l'une des faces par un biſeau, & à l'autre par des entailles perpendiculaires. C'eſt le côté du biſeau qu'on aiguiſe. On le promène ſur le cuivre en le berçant, & c'eſt de là qu'il a tiré ſon nom. On peut adapter au *berceau* des manches de différentes formes ; l'artiſte choiſit celle qui lui paroît la plus commode.

BILBOQUET. (ſubſt. maſc.) Inſtrument du doreur. C'eſt un petit morceau de bois, dont la ſurface eſt unie, & ſur laquelle on a adapté de l'écarlate. Voyez l'article DORURE.

BISTRE. (ſubſt. maſc.) Couleur brune & un peu jaunâtre, dont les deſſinateurs ſe ſervent pour faire le lavis. On s'en ſert auſſi pour peindre en miniature. Pour faire le *biſtre*, on prend de la ſuie de cheminée, on la broye avec de l'urine d'enfant ſur le porphyre, ou ſur la ſorte de pierre qu'on appelle *écaille de mer*, juſqu'à ce qu'elle ſoit parfaitement affinée ; on l'ôte de deſſus la pierre pour la mettre dans un vaiſſeau de verre de large encolure, & on remue la matière avec une ſpatule de bois, après avoir rempli le vaiſſeau d'eau claire : on la laiſſe enſuite repoſer pendant une demi-heure. Le plus gros tombe au fond du vaiſſeau, & l'on verſe doucement la liqueur dans un autre vaſe, par inclinaiſon : ce qui reſte au fond eſt le *biſtre* le plus groſſier que l'on jette. On fait de même de ce qui eſt dans le ſecond vaiſſeau. On remet la liqueur dans un troiſième, & on en tire le *biſtre* le plus fin, après l'avoir laiſſé repoſer pendant trois ou quatre jours. On doit procéder de la même manière pour faire toutes les couleurs dont on doit ſe ſervir au lavis, afin d'avoir des couleurs qui ne faſſent point corps ſur le papier, c'eſt-à-dire qui s'y étendent ſans épaiſſeur ; car cette ſorte de deſſin ne ſouffre que des couleurs tranſparentes.

On prépare encore le *biſtre* en faiſant bouillir la ſuie de cheminée cinq ou ſix gros bouillons, avec de l'eau à diſcrétion, dans un chaudron expoſé ſur un grand feu. On la remue de temps en temps avec un petit bâton. Le *biſtre* s'emploie comme l'encre de la Chine. (*Ancienne Encyclopédie.*).

Le meilleur *biſtre*, & qui n'exige aucune préparation, eſt la liqueur brunâtre & onctueuſe qui diſtille des tuyaux de poêles. Il s'emploie tel qu'il ſe recueille. Si l'on ne peut s'en procurer, il eſt toujours facile d'en compoſer par le ſecond procédé que nous avons tranſcrit. Il n'y a pas d'inconvéniens à faire bouillir l'eau davantage juſqu'à ce qu'elle ait éprouvé une certaine réduction. Le *biſtre* en ſera d'une couleur plus profonde, & on ſera toujours maître de la dégrader, en mettant plus ou moins d'eau dans le pinceau.

BLANC. Le *blanc* le plus commun eſt celui qu'on nomme *blanc de Rouen*, ou *de Bougival*, & plus ordinairement *BLANC D'ESPAGNE*. Il eſt généralement connu par l'uſage qu'on en fait pour nétoyer l'argenterie ; il ſert auſſi à la peinture, du moins à celle en détrempe ; car

Digitized by Google

il n'a pas assez de corps pour être employé à l'huile. Ce blanc est une terre ou marne blanche qui se fond très-facilement dans l'eau. Pour lui ôter son gravier & la purifier, on la fait dissoudre dans de l'eau bien claire & on l'y laisse reposer, ce qui se fait sans aucune manipulation. On jette cette première eau qui est ordinairement claire & fale. On lave cette marne de nouveau, jusqu'à ce que l'eau devienne blanche comme du lait, & on verse cette eau blanche dans des vases bien nets. On l'y laisse reposer jusqu'à ce que l'eau devienne claire & que tout le blanc soit déposé au fond. Alors on décante l'eau, ayant soin de ne la pas agiter, pour qu'une partie du blanc ne se mêle pas de nouveau avec elle. On pétrit le dépôt quand, par un commencement de dessication, il est réduit en une consistance de pâte, & on le laisse secher à l'air où il se durcit. On met la partie la plus fine en petits bâtons, & on moule en grosses masses le fond qui est toujours plus grossier. Toutes les terres qui servent à la peinture se lavent & s'épurent de la même manière.

Le Blanc de craie est à-peu-près de la même espèce, mais moins fin, & plus dur. On le nomme aussi *blanc de Troies*, parce qu'il s'en prépare beaucoup en cette ville : la craie est si commune en Champagne, que la plupart des maisons de la ville de Reims en sont bâties. On choisit pour faire le *blanc*, la craie dont les molécules sont les plus fines, & dont la substance est le moins mêlangée de grains pierreux. On le purifie comme le *blanc d'Espagne* : il a de même trop peu de corps pour être employé dans la peinture à l'huile.

On pourroit, dit l'auteur du *Traité de la peinture au pastel*, employer, au lieu du *blanc de Troies*, le Kaolin, terre blanche, qui, réuni avec le Petuntsé, compose la pâte de la porcelaine. Il y en a de vastes carrières dans le Limosin, près de Saint-Iriex, & dans le diocèse d'Uzès, non loin du Pont-Saint-Esprit en Languedoc. Cette substance n'éprouve aucune altération dans le feu. Tout me porte à croire, ajoute le même écrivain, qu'elle réussiroit beaucoup mieux que la poudre de marbre dans la peinture à fresque. Le kaolin, suivant M. Valmont de Bomare, est une terre composée, blanche, farineuse, graveleuse, brillante. Dans l'analyse qu'il a faite de celui de la Chine, il a reconnu que la partie farineuse est calcaire, que les paillettes brillantes sont du mica, que les parties graveleuses sont de petits cristaux de quarz, & que la partie empâtante qui sert de cément, est argilleuse. Il a trouvé quantité de terre semblable sur les couches de granit qui se voient aux villages du grand & du petit Herrrey, près d'Alençon, & il soupçonne que ce kaolin n'est que du mauvais granit détruit. Il a rencontré de semblable kaolin dans ses voyages en Bretagne, en Allemagne & en Suisse.

Le Blanc de plomb est celui qu'on emploie à l'huile ; il fait corps avec elle. Ce blanc est une sorte de rouille ou d'efflorescence du plomb qui le ronge à la longue, comme la rouille ronge le fer. Cependant si l'on ne pouvoit avoir d'autre blanc de plomb que celui qui se forme naturellement sur ce métal par l'acide de l'air, il seroit trop rare pour le grand usage que l'on en fait : mais l'art est parvenu à accélérer la marche de la nature, & l'on a trouvé deux manières artificielles de faire le blanc de plomb.

Dans la première, on réduit le plomb en lames minces que l'on trempe dans du vinaigre fort, & qu'on grate tous les jours pour enlever la rouille qui couvre sa surface. On répète cette opération jusqu'à ce que toute la substance du plomb se soit réduite en efflorescence.

Voici l'autre procédé, tel que le donne M. Watin, dans son *Art du peintre, doreur, vernisseur*. On coupe du plomb en lames fort minces qu'on pose sur des bois mis en travers dans un vase, au fond duquel on a versé de fort vinaigre à la hauteur de quatre à cinq doigts. On lute bien le vase, on le met sur un feu modéré, ou sur des cendres chaudes. Dans le travail en grand, au lieu de tenir le vase sur du feu, on le dépose pendant une dixaine de jours dans du fumier. Quand on découvre le pot, on trouve que ces lames sont devenues plus volumineuses qu'elles n'étoient, & qu'elles se sont couvertes d'espèces d'écailles blanches, dures & friables ; c'est ce qu'on appelle du *blanc de plomb en écailles*. Au milieu de ces feuillets, il reste quelquefois de petites lames de plomb qui ne sont pas entrées en efflorescence, & qu'on doit séparer comme inutiles. Quelquefois aussi les feuillets sont couverts d'une matière jaune & grasse qu'on doit ratisser avant que de les broyer. Cette matière jaune peut venir de lames de plomb qui n'étoient pas bien nettes à leur superficie quand on les a renfermées dans le vase.

Quand on veut que le *blanc de plomb* soit de la plus grande beauté, il faut le broyer à quatre reprises différentes sur le porphyre avec de l'eau claire & le plus promptement qu'il est possible. Plus il est broyé, plus il devient blanc. Il y a des personnes qui le broyent d'abord au vinaigre, & ensuite le lavent à l'eau ; mais la première manipulation est au moins inutile.

On le laisse ensuite sécher en trochisques, ou petits grains, dans un endroit où il ne soit pas exposé à la poussière. Si au lieu de le conserver en cet état, dans lequel il doit rester

lorſqu'on le deſtine à la détrempe, on veut le mettre à l'huile, il faut, après l'avoir broyé pour la quatrième fois, y incorporer de l'huile d'œillets très-blanche, en battant le blanc à petits coups répétés, pour en faire ſortir l'eau que l'huile remplace. On le rebroye enſuite très-fin par petites parties; on le dépoſe dans un pot de terre vernifié, en mettant un demi-pouce d'eau par-deſſus le blanc pour qu'il ſe conſerve & qu'il ne s'y forme pas de peau.

Le *blanc de plomb* préparé à l'eau eſt plus blanc & plus fin, que ſi on le broyoit tout de ſuite à l'huile. Le meilleur venoit autrefois de Veniſe; cette branche de commerce a paſſé dans les mains des Anglois & des Hollandois. C'eſt de nous qu'ils achètent le vinaigre & ſouvent même le plomb, & ils nous revendent enſuite très-cher les matières premières que nous leur avons cédées à bon prix. Cependant la fabrique du *blanc de plomb* eſt ſimple & ne devroit pas être capable d'effrayer notre induſtrie: il nous ſeroit aiſé d'établir des fabriques en concurrence avec ces nations rivales, & de partager avec elles, & même de leur enlever peut-être par l'infériorité du prix, un bénéfice dont elles ſe ſont emparées.

Le Blanc de céruse n'eſt autre choſe que le blanc de plomb mêlé avec de la craie ou de la marne. M. Watin ne penſe pas qu'on réuſſit à faire de belle *céruſe* avec la marne ou la craie que la France produit; il les croit trop légeres & trop friables, & incapables de donner à la *céruſe* aſſez de conſiſtance. Nous la recevons des Hollandois; elle eſt lourde; elle a beaucoup de corps, & notre craie qui en manque ne ſeroit pas capable de lui en procurer: il faut que celle des Hollandois tienne à cet égard de la nature des ochres. La *céruſe* ſe diſtingue du blanc de plomb par ſa couleur qui eſt moins blanche, & par ſon poids qui eſt plus foible à volume égal. Elle ſe mêlange avec les autres couleurs, leur donne du corps, & les rend plus ſiccatives.

Ces blancs tirés du plomb ont de grands inconvéniens, dit l'auteur du *traité de la peinture au paſtel*. Indépendamment des altérations qu'ils cauſent à la ſanté quand ils ſont employés en grand, comme dans la peinture des bâtimens, ils ont, comme beaucoup d'autres chaux métalliques, le défaut de noircir dans des lieux expoſés à des vapeurs capables de revivifier leur principe de métallifération. L'huile même qui paroît les envelopper, n'eſt pas capable de les défendre contre ces malignes influences. En un inſtant la vapeur du foie de ſoufre fait pouſſer au brun le *blanc de plomb* le plus pur. C'eſt ce qui a engagé cet auteur à chercher des blancs qui n'euſſent pas ce défaut, & il croit que le ſuivant répondroit à ſes vues.

Blanc de régule d'antimoine. Il exiſte, dit-il, une autre chaux métallique toute préparée, & qu'on peut employer à l'huile, ſans aucun des inconvéniens attachés aux préparations du plomb. C'eſt la *neige* ou *fleurs argentines du régule d'antimoine*, c'eſt-à-dire, la chaux de ce demi-métal ſublimé par le feu. Cette neige, lorſqu'elle eſt recueillie avec ſoin, fournit un blanc ſuperbe. Elle a tout le corps néceſſaire à l'huile, & n'eſt point ſuſceptible d'altération, quoique beaucoup d'autres chaux produites par ce demi-métal, ſoient très-ſujettes à noircir, telles que le béſoard minéral, le précipité rouge, la matière perlée, & pluſieurs autres. En général, les chaux métalliques obtenues par voie de ſublimation, ne dégénerent point. On trouve de cette *neige* à Paris chez preſque tous ceux dont la profeſſion a quelque rapport à la chymie, tels que les maîtres en pharmacie. Mais il faut choiſir; car elle n'eſt pas très-blanche ou très-pure chez quelques-uns. Suppoſé qu'on ne fût pas à portée de s'en procurer, voici comment on pourroit la faire.

« Mettez du régule d'antimoine, par exemple, » une livre, dans un creuſet dont l'ouverture » ſoit un peu large. Que cette ouverture ſoit » ſéparée du foyer par quelque corps intermé» diaire, afin que la pouſſière du charbon ne » puiſſe pénétrer dans le creuſet. Aſſujettiſſez» le, pour cet effet, avec des tuileaux dans » une ſituation inclinée; enfin couvrez-le » d'un autre creuſet ſemblable, & faites rougir » à blanc celui qui contient le régule. En très» peu de temps le couvercle ſe remplira de » très-petites paillettes blanches & brillantes » qu'on peut ramaſſer en mettant un autre » couvercle à la place du premier. C'eſt la » *neige* dont il s'agit. Il faut continuer le feu, » juſqu'à ce que tout le régule ſe ſoit converti » de la ſorte en flocons de *neige* ou de ſuie » blanche. On doit prendre garde qu'il ne » s'agit pas d'antimoine crud, mais de régule » d'antimoine. »

Voici encore un autre blanc que propoſe le même écrivain, dont l'ouvrage eſt rempli de recherches utiles à l'art. Il eſt à ſouhaiter que les artiſtes en vérifient l'utilité par des épreuves.

Blanc de fleurs de Zinc. On peut, continue-t-il, ſe ſervir auſſi de ce que les alchimiſtes avoient nommé *Pompholix*, *nihil album*, *laine philoſophique*, en un mot, des *fleurs de zinc*. Les vapeurs les plus méphitiques, le feu même, ni le contact du foie de ſoufre ne leur cauſent pas la moindre altération. Je garantis en un mot les *fleurs de zinc* comme le meilleur blanc qu'on puiſſe employer à l'huile. Ces *fleurs* ne ſont autre choſe que la chaux de ce demi-métal, qu'on obtient auſſi par ſubli-

Digitized by Google

mation, de la même manière, à-peu-près, que la *neige* du régule d'antimoine, & elle vaut encore mieux. Cette fuie, du plus beau blanc, se forme quand on enflamme le zinc, & se rassemble dans le vase & contre les parois du couvercle. Mais il y a souvent des flocons jaunes ou gris : il faut choisir les fleurs les plus blanches, & même les purifier de la même manière que la craie, afin de précipiter au fond de l'eau toutes les parcelles du métal, qui, sans se convertir en chaux, se seroient élevées avec les fleurs. Au surplus, je dois prévenir qu'on ne doit pas faire ces sortes de sublimations dans un lieu trop fermé. La fumée en est suffocante comme la vapeur du charbon. Les fleurs de zinc ont même passé pour avoir de l'émétricité; mais cet effet est assez douteux. Rien ne prouve du moins qu'elles l'aient produit, quand on n'en a pas pris en substance, & jamais ceux qui les préparent ne se sont plaints d'en avoir été incommodés.

Les peintres à l'huile, ajoute notre auteur, trouveront peut-être que les blancs dont je viens de parler ne sèchent pas assez vite, & voudront les gâter avec leur huile siccative. En ce cas, ce ne seroit pas la peine d'employer d'autre blanc que celui dont ils ont coutume de se servir, puisque cette huile est préparée avec des chaux de plomb, telles que le minium, le sel ou sucre de saturne, la litharge, ou même avec de la couperose blanche, qui n'est que du zinc dissout par l'acide vitriolique; ce qui ne vaut pas mieux, attendu l'extrême disposition de l'acide vitriolique à se rembrunir. Ainsi tout cela reviendroit au même.

Le moyen d'avoir une huile qui sèche bien, c'est de faire concentrer un peu celle de noix, en la faisant bouillir une heure au bain-marie. On peut encore en essayer d'autres. Je me contenterai d'indiquer celle de copahu : nette, limpide, odoriférante, cette huile m'a paru sécher très-vîte, même avec les couleurs les moins siccatives; on pourroit y mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Mais après tout, les *blancs* que je viens d'indiquer sèchent en fort peu de temps, quoique, peut-être, un peu moins promptement qu'avec le secours de la litharge & des autres préparations de saturne.

BLANC DE CHAUX. Il est d'un grand usage pour la fresque. Il se fait avec de la chaux éteinte depuis un an, s'il est possible, ou depuis six mois au moins. Elle doit être restée à l'air pendant tout ce temps. On la délaye dans de l'eau pure, on la passe au tamis de crin, & on la laisse reposer dans un vase capable de contenir une assez grande quantité d'eau. On décante l'eau, & l'on conserve le blanc qui s'est déposé au fond. Il faut le tenir à l'abri de la poussière.

BLANC DE MARBRE pour la fresque. On préfère en Italie le *blanc* de marbre de Carrare. On le pile, on le réduit en poudre très-fine, & on le mêle avec une plus ou moins grande quantité de *blanc* de chaux. Il est plus sage d'excéder dans la quantité de la chaux, que dans celle du marbre.

BLANC DE COQUILLES D'ŒUFS, excellent pour la fresque; il peut servir aussi pour la gouache & la miniature, & l'on en feroit de bons pastels. Il faut rassembler une grande quantité de coquilles d'œufs, les nettoyer, les réduire en poudre, & les faire bouillir dans de l'eau avec un peu de chaux vive. On leur fait égoutter l'eau dans un tamis, on les lave encore à l'eau claire, on les pile encore une fois, on les relave, & on les fait égoutter de nouveau. Ces lavages doivent se réitérer jusqu'à ce que l'eau sorte aussi claire qu'au moment où on l'a versée. Alors on broye le *blanc* sur le porphyre, on le réduit en pâte très-fine, & on en fait de petits pains qu'on laisse sécher au soleil, ou à l'ombre, mais dans un lieu non fermé. Si on enfermoit ce *blanc* pendant qu'il auroit encore de l'humidité, il se corromproit, & exhaleroit une odeur insupportable.

BLANC DE PLATRE. Il se fait avec du plâtre bien battu, qu'on passe à un tamis très fin, & qu'on affine à force de le noyer dans l'eau. On en forme ensuite des pains qu'on laisse sécher; on le délaye dans l'eau pour s'en servir, & on l'applique à plusieurs couches sur les ouvrages en bois destinés à être dorés. M. Watin, homme du métier, ne parle pas de ce *blanc* dans son *art du Doreur*; il préfère d'employer pour cette opération, le *blanc d'Espagne* ou de *Bougival*.

BLANC DE ROI, dans la langue des Peintres de bâtimens, est du *blanc* de plomb & de la cérusse, mêlés en quantité égale, auxquels on ajoute un peu de bleu d'indigo.

BLANC DES CARMES : c'est le plus beau que l'on employe pour blanchir les murailles. Il faut, dit M. Watin, que nous suivrons dans tout ce qui concernera la peinture des bâtimens, avoir une grande quantité de la plus belle chaux qu'on puisse trouver, & la passer par un linge bien fin. On met cette chaux dans un baquet ou cuvier de bois, garni d'un robinet à la hauteur de l'espace qu'elle occupe. On remplit la cuve d'eau claire de fontaine, on bat bien la chaux avec de gros bâtons, & on la laisse reposer pendant vingt-quatre heures.

Alors on ouvre le robinet, on laisse couler l'eau qui a dû surnager la chaux de deux doigts

Digitized by Google

quand elle eſt écoulée, on en remet de la nouvelle, & on renouvelle la même opération pendant pluſieurs jours ; car plus la chaux eſt lavée, plus elle acquiert de blancheur.

Après avoir fait couler l'eau, on trouve la chaux en pâte. On en met une certaine quantité dans un pot de terre ; on y mêle un peu de bleu de Pruſſe ou d'indigo, pour ſoutenir le ton du blanc ; on la laiſſe détremper dans de la colle de gants, dans laquelle on met un peu d'alun, & avec une groſſe broſſe, on en donne cinq ou ſix couches ſur la muraille. Il faut les étendre minces, & n'en pas appliquer de nouvelles, que la derniere ne ſoit extrêmement ſéche.

Enfin on prend une broſſe de ſoie de ſanglier, avec laquelle on frotte fortement la muraille. C'eſt ce qui donne le luiſant qui en fait le prix, & que l'on prend quelque fois, au premier coup d'œil, quand l'ouvrage eſt bien fait, pour du marbre ou du ſtuc. On ne peut blanchir ainſi que des plâtres neufs ; ou du moins ſi l'on vouloit blanchir de vieux plâtres, il faudroit les gratter juſqu'au vif.

BLANC DES INDES. On lit dans l'ancienne Encyclopédie, qu'on fait dans les Indes, un *blanc* encore plus pur que celui des Carmes, & dont le luiſant a plus de vivacité. On mêle du ſucre & du lait avec de la chaux vive, on enduit les murailles de ce mêlange, & on polit l'ouvrage avec des pierres d'agate. Cet enduit a, dit-on, le poli de la glace, & le plus beau *blanc des Carmes* ne peut lui être comparé.

BLÉREAU, (ſubſt. maſc.) Sorte de pinceau dont on ſe ſert pour fondre les couleurs. Il eſt utile aux graveurs à l'eau forte, pour nettoyer le vernis dont leur planche eſt couverte.

BLEU-CÉLESTE. On peut, dit l'auteur du *Traité de la peinture au paſtel*, ſubſtituer à la cendre bleue, une préparation toute récente, & qui ſe rapproche beaucoup du ton de cette cendre. Il y a deux ou trois mois qu'un amateur qui peint en miniature, m'en fit paſſer un petit fragment, qu'il tenoit d'un peintre du Stadhouder à la Haye. La couleur en étoit *bleu-céleſte* & très-amie de l'œil. Enfin le haſard m'en fit découvrir, il y a quelques jours, chez un marchand de couleurs. Il me le préſenta ſous le nom de *bleu minéral*, & me dit qu'il le tiroit de Hollande. La préparation dont il s'agit, eſt une eſpece de *bleu* de Pruſſe, mais dans lequel on a fait entrer, avec très-peu de vitriol de Mars, quelqu'autre chaux métallique & beaucoup d'alun ; peut-être même n'y met-on pas de vitriol de Mars, l'acide marin du commerce contenant aſſez de fer. J'ai ſoumis cette compoſition aux plus fortes vapeurs du foie de ſouffre, en effervelcence avec les acides minéraux, ſans qu'elle en ait reçu la moindre altération ; d'où l'on peut conclure qu'elle tiendra bien dans la détrempe, au paſtel, & dans la peinture à l'huile.

En employant dans la compoſition du *bleu de Pruſſe*, (voyez l'article *Bleu de Pruſſe*) de la diſſolution de régule d'antimoine, faite par l'eau régale ſur la cendre chaude, au lieu d'y employer le vitriol verd, on aura ce *bleu céleſte*. Il ſera, du moins, à très-peu près ſemblable, & parfaitement ſolide, après avoir été bien lavé. Ce n'eſt pas de la chaux d'antimoine, qui par elle-même eſt fort blanche, que proviendra la couleur bleue ; c'eſt le fer contenu dans l'acide marin qui la fournira. Seulement la chaux d'antimoine adoucit, tempere, la couleur trop intenſe du fer. Elle ne donne point de *bleu*, quoique précipitée par la leſſive pruſſienne, ſi l'on employe l'acide marin de Glauber : c'eſt qu'il ne contient pas de fer, comme l'acide marin du commerce. Celui-ci mêlé ſeul avec la leſſive pruſſienne, devient d'un *bleu* profond. J'ai de même eſſayé la diſſolution d'étain, celle de Biſmuth, celle de zinc ; toutes, avec le même acide, ont produit un *bleu* naiſſant ; mais celle du régule d'antimoine m'a paru réuſſir le mieux. Je n'ai point eſſayé celle du régule de Cobalt.

Au reſte, j'ai vu des *bleus de Pruſſe* d'une couleur très-pâle ; mais ils étoient loin de reſſembler au *bleu céleſte* que je viens d'indiquer : ils avoient le ton ſombre & violâtre qu'auroit le *bleu de Pruſſe* ordinaire, mêlé de beaucoup de craie ou de ceruſe.

BLEU DE GUESDE ou de *Paſtel*. On tire de la Guede, Gueſde, ou Vouede, (*Iſatis Sativa*), lorſqu'on l'a laiſſé fermenter, une couleur bleue, preſqu'auſſi bonne que celle de l'indigo.

BLEU DE MONTAGNE. C'eſt un minéral ou pierre foſſile bleue tirant un peu ſur le verd d'eau. Elle reſſemble aſſez au *lapis lazuli*, mais avec cette différence qu'elle eſt plus tendre, plus légere & plus caſſante, & que ſa couleur ne reſſiſte pas de même au feu. Lorſqu'on fait uſage du *bleu de montagne* dans la peinture, il eſt à craindre que par la ſuite la couleur n'en devienne verdâtre. Cette pierre ſe trouve en France, en Italie, en Allemagne, & ſurtout dans le Tirol. Elle ſe nomme en Allemand *Berg-blau*, & en latin *Lapis Armenus*, ou *cæruleum montanum*. On dit que celle qui vient d'Orient ne perd point ſa couleur dans le feu. Le *bleu de montagne* contient beaucoup de cuivre : celui qui eſt léger en fournit moins que celui qui eſt peſant : le premier contient un peu de fer, ſuivant M. Cramer. On dit qu'on contrefait le *bleu de montagne* en Hollande, en faiſant fondre du ſouffre & en y mêlant du verd-de-gris pulvériſé. Pour employer le *bleu de montagne* dans la peinture, il faut le broyer, le laver enſuite, & en ſéparer

Digitized by Google

les petites pierres qui y sont quelquefois mêlées. (*Le Baron d'Holbac, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Bleu de Prusse, est une matière utile pour la peinture. On l'appelle *bleu de Prusse*, parce que c'est en Prusse que sa composition a été trouvée. Voyez le premier volume de *Miscellanea Berolinensia*, 1710. Les *Transactions Philosophiques* en ont publié la composition dans les mois de Janvier & Février 1724. Depuis, M. Geoffroy, de la Faculté de Medecine & de l'Académie des Sciences de Paris, en a donné la préparation dans les Mémoires de l'Académie des Sciences de 1725.

La préparation du *bleu de Prusse* est une suite de plusieurs procédés difficiles. On a plusieurs raisons de croire que ce *bleu* vient du fer. On sait que les dissolutions de fer prennent dans l'eau une couleur *bleue* par la noix de galle. L'acier bien poli & échauffé à un feu modéré, prend une couleur *bleue*; & il paroît, par cette expérience, que cette couleur vient d'une substance grasse que le feu éleve à la surface du fer. On sait qu'il y a dans le fer une matière bitumineuse, qui n'est pas parfaitement unie avec les autres principes, ou qui y est en trop grande quantité.

C'est ce bitume qui doit être la base du *bleu* que l'on veut faire: mais il est trop compacte; il faut le subtiliser par les alkalis sont les dissolvans naturels des bitumes.

Il y a apparence qu'on a essayé, pour faire le *bleu de Prusse*, plusieurs huiles végétales, & que ç'a été sans succès. On a aussi éprouvé les huiles animales; & le sang de bœuf calciné & réduit en poudre, a rempli l'attente: pour l'alkali, on a employé le plus puissant, qui est celui du tartre.

Le bitume du fer est attaché à une terre métallique jaune, cette terre altéroit la couleur *bleue* du bitume, quelque rarefié qu'il fût. On le transporte de dessus la terre jaune sur une terre blanche, qui est celle de l'alun, & alors la couleur *bleue* non-seulement n'est plus altérée par le fond qui la soutient; mais de sombre & trop foncée qu'elle étoit, elle devient plus claire & plus vive.

Il faut observer que ce bitume qu'on veut avoir, on ne le cherche pas dans le fer en substance, mais dans du vitriol, où le fer est déja très-divisé.

Il y a donc trois liqueurs nécessaires pour faire le *bleu de Prusse*: une lessive de sang de bœuf calciné avec le sel alkali; une dissolution de vitriol, & une dissolution d'alun.

De toutes ces opérations, il résulte une espèce de fécule d'une couleur de verd de montagne, & qui, par l'esprit de sel, devient dans l'instant d'une belle couleur bleue foncée; & c'est-là le *bleu de Prusse*. (*M. Formey, Sécretaire de l'Académie de Berlin, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

M. Formey, dans l'article qu'on vient de lire, nous apprend les causes du *bleu de Prusse*, plutôt que la maniere de le faire. Il indique les substances qui le composent, sans nous en indiquer les doses, & nous instruire de la manipulation qu'elles exigent. L'auteur du *Traité de la Peinture au pastel* nous instruit avec autant de clarté que de précision, de ce que le Sécretaire de l'Académie de Berlin nous laissoit ignorer.

On fait dessécher sur le feu du sang de bœuf, ou tout autre; on le réduit en poudre, on en mêle cinq ou six onces dans un creuset, avec autant de sel de tartre, ou même de potasse. On couvre le creuset seulement pour qu'il ne se remplisse pas de cendre. On fait rougir sur le feu, par degrés, la matiere qu'il contient. Lorsqu'elle cesse de fumer, on la verse toute brulante dans deux ou trois pintes d'eau chaude. On fait bouillir le tout à peu près jusqu'à la diminution de moitié; on filtre l'eau dans un autre vase au travers d'un linge; on fait bouillir le marc resté sur le filtre dans de nouvelle eau qu'on réunit ensuite à la premiere. Cette liqueur est la lessive prussienne: elle ne contient que de l'alkali chargé de la matière colorante. Pour en composer le *bleu de Prusse* ordinaire, on fait dissoudre dans de l'eau bouillante deux onces de vitriol verd, & trois ou quatre onces d'alun. Cette dissolution, versée par intervalles sur la lessive encore chaude, produit de l'effervescence. On agite le mêlange, & l'on y verse le reste de la dissolution. Le fer contenu dans le vitriol, & la terre de l'alun, quittent leur acide, saisissent la matière colorante, & se précipitent avec elle en fécule verdâtre. On verse toute la composition sur un linge. Les sels dissous dans la liqueur, passent avec elle au travers de ce filtre; on recueille dans un vase la fecule restée sur le linge, on la délaye avec deux ou trois onces d'acide marin. Ce précipité devient sur le champ d'un *bleu* plus ou moins profond, suivant la quantité de l'alun. Quelques heures après, il faut l'arroser de beaucoup d'eau tiéde pour la bien dessaler.

Bleu *pour le lavis*. Pour suppléer à l'outremer, qui est d'un très-grand prix, & qui d'ailleurs a trop de corps pour être employé dans les desseins au lavis, on recueille en été une grande quantité de fleurs de bleuets qui viennent dans les bleds: on en épluche bien les feuilles en étant ce qui n'est pas bleu, puis on met dans de l'eau tiéde de la poudre d'alun bien subtil. On verse de cette eau imprégnée d'alun dans un mortier de marbre, on y jette les fleurs, & avec un pilon de marbre ou de bois, on pile jusqu'à ce que tout soit réduit de manière qu'on puisse aisément en exprimer tout le suc. On passe ce suc

Digitized by Google

à travers une toile neuve, en faisant couler la liqueur dans un vase de verre, où l'on a mis auparavant de l'eau gommée, faite avec de la gomme arabique bien blanche. Remarquez qu'il ne faut guère mettre d'alun, pour conserver l'éclat de la couleur, qu'on obscurciroit si l'on en mettoit trop. On peut de même faire des couleurs de toutes les fleurs qui ont un grand éclat, en observant de les piler avec de l'eau d'alun qui empêche que la couleur ne change. Pour rendre ces couleurs portatives, on les fait sécher à l'ombre dans des vaisseaux de verre ou de fayence bien couverts. (*M. Landois, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

BLOC (subst. masc.) Pièce de marbre encore brute, & dans laquelle le sculpteur taillera son ouvrage.

BOETE *à couleurs*. Celle du peintre à l'huile est divisée en plusieurs compartimens, qui contiennent les vessies pleines de couleur, les couleurs sèches, les pinceaux, le quarré dans lequel on met l'huile dont on a besoin pour les nettoyer.

La *boëte à couleurs* du peintre en miniature, proportionnée à l'étendue de ses travaux, est assez petite pour entrer commodément dans la poche; & dans cette dimension, elle suffit à renfermer tous les ustensiles qui lui sont nécessaires, tels que des pinceaux de différentes grosseurs, des palettes, un assortiment de couleurs contenues dans de petites boëtes d'ivoire, & une petite fiole remplie d'eau gommée.

La *boëte* du peintre en pastel, qu'on appelle *boëte aux pastels*, est un quarré-long, peu profond, qui contient, sur un lit de son, des crayons de différentes nuances, couverts d'un lit de coton.

BOL D'ARMENIE, argile d'un rouge-brun, qui entre dans la composition de ce qu'on appelle *assiette* pour la dorure. Voyez l'article *Dorure*.

BORDURE (subst. fem.) Corps différemment orné & ordinairement doré, qui encháſſe les extrémités d'un tableau, d'un dessin, d'une estampe, & quelque fois d'un bas-relief. La *bordure* est utile pour terminer la composition d'un tableau, & fixer l'œil du spectateur dans la surface qu'elle circonscrit.

BOUCHARDE (subst. fem.) Instrument des sculpteurs en marbre, armé de bon acier, & se terminant en forme de pointes de diamant, fortes & aigues. Il sert à percer le marbre. On frappe sur la *boucharde* avec la masse, ses pointes meurrissent la pierre & la mettent en poudre. On jette de temps en temps de l'eau dans le trou, pour empêcher que l'outil ne s'échauffe & ne perde sa trempe. En travaillant avec la *boucharde*, on la fait passer à travers un morceau de cuir percé, qui monte & descend aisément, & empêche qu'en frappant sur la *boucharde*, l'eau ne rejaillisse au visage de celui qui la tient.

BOUGIVAL. Le blanc de *Bougival* est le même que le blanc d'Espagne.

BOUTEROLLE (subst. fem.) Instrument des graveurs en pierres fines. Les *bouterolles* sont des morceaux de fer ou de cuivre adaptés à une tige du même métal. On monte la tige sur l'arbre du touret, & la tête étant enduite de poudre d'emeril ou de diamant, use par le frottement la pierre qu'on lui présente. Il y a des *bouterolles* sphériques, plates, aigues, évidées, & qui prennent des noms différens en prenant différentes formes. On ne leur conserve celui de *bouterolles* que quand elles se terminent par une tête ronde en forme de champignon.

BRETER ou BRETELER. C'est modeler la terre ou tailler le marbre avec un instrument *breté*, soit ébauchoir ou ciseau; c'est-à-dire, avec un instrument dont la partie tranchante est divisée en espèces de dents. Cela produit un travail en quelque sorte égratigné, & ce travail qui paroît annoncer quelque négligence, est d'un fort bon goût quand il se trouve bien placé.

BRONZER, c'est appliquer la bronze sur des figures ou des ornemens de bois, de plâtre, &c. On peint d'abord le sujet avec du brun rouge d'Angleterre, broyé bien fin, & de l'huile de noix ou de l'huile grasse; quand cette couche est sèche, on en met une seconde semblable; & celle-ci étant sèche elle-même, on imbibe de *vernis à la bronze* un pinceau que l'on trempe dans de la *bronze*. Cette *bronze* est de l'or d'Allemagne, c'est-à-dire, de l'auripeau ou clinquant broyé: on l'appelle aussi *or en coquille*. On étend la *bronze* le plus également qu'il est possible. Au lieu d'or d'Allemagne, on peut employer de la *bronze* ordinaire, qui est un alliage de cuivre avec du léton ou de l'étain. Il y en a de différentes sortes qui ne diffèrent que par la quantité d'étain qui a été fondu avec le cuivre. Voyez l'article *Vernis à la bronze*.

BROSSE (subst. fem.) Pour peindre à l'huile, on se sert plus communément de la *brosse* que du pinceau. La *brosse* ne se termine pas en pointe comme le pinceau, & est d'un poil plus ferme, plus gros & plus dur. Il résulte de ces différences qu'elle peint plus largement & avec plus de fermeté. On choisit ordinairement le poil de cochon, & on a soin de choisir les soies les plus droites.

On

Digitized by Google

On les lie au bout d'un manche de bois qu'on nomme *ante*, ou hampe, & dont la groſſeur eſt proportionnée à celle de la *broſſe*.

On fait auſſi des *broſſes* qui ſe terminent en pointe; elles ſont deſtinées à la peinture en détrempe ou à freſque.

Celles qu'on appelle *broſſes à adoucir* ſont de poil de bléreau. Comme ce poil eſt ferme, délié & un peu courbe, il arrive que la *broſſe* étant faite, ils s'écartent un peu par le bout, en ſorte que le bout dont on ſe ſert, eſt plus large, & par conſéquent plus doux que le milieu. Cette douceur peut être augmentée par la longueur qu'on eſt maître de laiſſer aux poils. On peut ſe ſervir de ces ſortes de *broſſe*, en les paſſant légérement dans tous les ſens ſur l'ouvrage nouvellement peint à l'huile, pour abbattre les inégalités de la couleur, ſans la trainer, la tourmenter, la changer de place. Comme cette *broſſe* ne prend preſque point de couleur par l'extrêmité de ſes poils, on la nétoye ſans la tremper dans l'huile, & en ſe contentant de la frotter légérement ſur un linge.

Il y a de petites *broſſes* qui ſe font avec un poil blanc qu'on appelle poil de poiſſon. Il eſt à peu près de la même nature que celui de bléreau, & il a encore plus de douceur. Ces *broſſes* ſervent à noyer & adoucir toutes les teintes des couleurs à l'huile, & ſont principalement d'uſage dans la peinture en petit. On fait enfin des *broſſes* avec d'autres poils, comme ceux des chiens ou d'autres animaux: elles ont toutes leur genre particulier d'utilité.

Maniere de faire les broſſes. Pour faire les *broſſes*, on choiſit d'abord le poil le plus droit. Si c'eſt du poil de cochon, après en avoir coupé quelques petites barbes qui ſont trop longues, on l'arrange dans une eſpèce de moule fait en cylindre ou en cône, ſuivant qu'on veut faire les *broſſes* plates ou pointues: on met par en bas la partie du poil effilée, & l'on prend bien garde que toutes les extrêmités du poil touchent le fond du moule. Enſuite on lie tout le paquet de poil à-peu-près de la longueur dont on veut faire la *broſſe*, & l'ayant retiré du moule, on regarde s'il eſt bien arrangé: on le lie encore une fois plus proche des barbes, & l'on défait la premiere ligature.

Le poil étant ainſi arrêté en paquet, on fourre dans le milieu un manche ou bâton d'un bois aſſez tendre, comme de ſapin ou de bois blanc, & plus menu que le paquet n'eſt gros. Ce manche doit être pointu par le bout, & taillé à quatre faces, avec quelques petites hoches. On doit prendre garde à n'enfoncer le manche dans le poil qu'un peu plus avant que le commencement de la ligature; car s'il étoit enfoncé trop avant, la *broſſe* ne ſeroit point aſſez garnie par le bas, & s'il ne l'étoit pas aſſez, le poil ne tiendroit pas ſur le manche.

Pour lier le poil ſur le manche, on commence par faire un nœud particulier à la ficelle dont on ſe ſert. On tourne deux tours de ficelle autour du poil, & l'on en engage les deux bouts entre ces tours en les croiſant. On ſerre ce nœud bien ferme, & ſans qu'il ſoit beſoin d'en faire un ſecond, car il ne ſauroit ſe lâcher. On couche enſuite le long du poil le brin de la ficelle qui eſt engagé ſous le ſecond tour qui eſt vers le manche & l'on tourne l'autre autour du poil tant qu'on le juge à propos, en ſerrant toujours, autant qu'il eſt poſſible, à chaque tour, & rangeant proprement les tours de la ficelle le plus près que l'on pourra les uns des autres. Avant que d'achever les trois derniers tours, on replie vers le bout de la *broſſe* le brin qui étoit coulé le long du poil, & on lui fait faire une boucle. On continue de tortiller la ficelle par deſſus ce brin relevé, juſqu'à l'endroit où l'on veut finir; & l'on engage ce brin, après l'avoir coupé, dans la boucle formée par l'autre brin, tenant toujours le tout bien ſerré. Enfin on tire le bout du brin qui eſt engagé & qui fait la boucle, & en le faiſant gliſſer entre le poil & les trois derniers tours de la ficelle qui ſont paſſés par deſſus, le brin nouvellement coupé ſe trouve engagé de façon qu'il ne peut plus ſe lâcher ni ſe défaire: à l'égard du brin de ficelle qui a fait la boucle, on le coupe au ras de la ficelle tortillée. Par ce moyen la *broſſe* eſt bien liée, ſans qu'aucun des bouts de la ficelle paroiſſe au dehors.

Les hoches ou entailles qu'on a faites au manche ſervent à y retenir le poil plus ſerré, principalement lorſque le bois eſt un peu tendre. Cependant ſi on ſe ſervoit des *broſſes* en cet état, le poil échapperoit en fort peu de temps, parce que l'huile le feroit gliſſer. Ainſi lorſque la *broſſe* eſt bien liée, on coupe le poil ſur le manche un peu au-deſſus du dernier tour de la ficelle, & l'on imbibe ce poil & toute la ficelle avec de bonne colle forte, bien chaude & médiocrement épaiſſe. Par ce moyen, le poil fait corps avec la ficelle & le bois du manche, ſans que l'huile puiſſe l'en détacher, parce qu'elle ne pénetre pas la colle forte. Mais cette précaution ne ſuffiroit pas pour la peinture en détrempe ou à freſque; car la *broſſe* étant ſouvent dans l'eau, la colle ſe détremperoit, & ſi on faiſoit ſécher ces *broſſes*, la ficelle ſe lâcheroit, & le bois ſe reſſerreroit par l'excès de la ſéchereſſe. Ainſi pour les *broſſes* qui ſont deſ-

Digitized by Google

tinées à cet usage, au lieu de se servir de colle, il faut employer quelque couleur imprégnée d'une huile bien siccative. Cette couleur ne se détrempera point à l'eau ; & si on veut s'en servir pour la peinture à l'huile, l'huile même ne pourra l'altérer. Il faut avoir seulement l'attention de ne pas mettre trop de couleur broyée à l'huile sur les premiers tours de la ficelle, de peur que l'huile ne gagne la partie du poil qui doit servir à peindre ; car elle colleroit ensemble le faisceau de poils, & gâteroit la *brosse*. (*Elémens de peinture pratique par de Piles.*

BROYER. (v. act.) M. Watin, marchand de couleurs, est l'auteur que nous suivrons dans cet article qui appartient particulièrement à sa profession ; car les artistes ont coutume d'acheter la plupart de leurs couleurs toutes *broyées*.

On broye les couleurs sur une table de porphyre, ou de granit d'Orient, ou le plus souvent sur une pierre d'un grain très-ferré, que les gens de l'art appellent *écaille de mer* : elle est plus dure que le granit, elle est susceptible d'un poli plus parfait. Il y en a de grises & de rouges ; il faut préférer celles de la première couleur. On peut aussi broyer sur un grès fort dur, qui devient propre à cet usage quand il a été bien imbibé d'huile ; mais les autres pierres qui viennent d'être indiquées méritent la préférence. Aucune pierre tendre ne peut servir à cette opération, puisqu'elle s'useroit elle-même, & que ses parties se mêlant avec les couleurs en détruiroient le caractère.

L'instrument dont on se sert pour écraser les couleurs sur la pierre, se nomme *molette*. La partie qui broye doit être plate & très-polie : son plan est rond. La partie que l'on tient à la main a la forme d'un cylindre à pointe émoussée. La molette peut être de la même substance que la pierre : mais tout caillou bien dur est propre à faire des molettes, pourvu que sa forme convienne à cette usage.

On pose les couleurs sur la pierre, on y mêle un peu d'eau, & on passe & repasse la molette par-dessus, jusqu'à ce qu'elles soient réduites en une poudre très-fine. On humecte peu-à-peu les couleurs à mesure qu'on les *broye*, ce qui facilite cette manipulation. Il est à-peu-près inutile de dire que jusqu'à ce qu'elles soient assez fines, on les rassemble en tas à mesure que la molette les a dispersées. Quand elles sont assez broyées, on les partage en petits tas, à l'aide d'un entonnoir, sur un papier blanc & net, & on les laisse sécher dans un endroit où elles ne soient pas exposées à la poussière. Ces petits tas se nomment trochisques. Les couleurs en cet état, s'appellent *couleurs broyées à l'eau*, & se conservent aisément. Quand on les veut employer, il ne s'agit plus que de les détremper, suivant l'usage qu'on en veut faire, soit à l'eau gommée, soit à l'eau imprégnée de colle, soit à l'huile.

Comme la pierre & la molette doivent toujours être très-propres, il faut les laver avec de l'eau, si c'est avec de l'eau qu'on a broyé. Quand la couleur résiste, & qu'il en reste dans les inégalités de la pierre, il faut l'écurer avec du sablon & de l'eau ; on *broye* ce sablon à la molette comme si c'étoit de la couleur. Il ne faut pas négliger cette précaution, quand on veut *broyer* une couleur différente de celle qu'on avoit *broyée* auparavant.

Lorsque l'on a *broyé* à l'huile, il faut nettoyer la pierre & la molette avec de la même huile sans couleur, ce qui se fait encore de la même manière que si l'on broyoit. Quand toute la couleur qui s'étoit attachée à la pierre & à la molette est bien délayée, on ôte l'huile, en se servant de mie de pain médiocrement tendre, sur laquelle on passe la molette ; & on renouvelle plusieurs fois la mie de pain, en appuyant fortement jusqu'à ce qu'elle se réduise en petits rouleaux. On ne cesse cette opération que lorsque l'huile est parfaitement enlevée.

Si l'on avoit eu la négligence de laisser sécher la couleur à l'huile sur la pierre, on seroit obligé de la récurer à différentes reprises avec du grès, du sablon, ou de l'eau seconde, & quand elle seroit bien nette, on finiroit par la laver avec de l'eau.

Ceux qui broyent souvent du blanc de plomb ont une pierre particulière qui ne sert qu'à cet usage, parce que cette couleur se ternit aisément par le moindre mélange avec des couleurs différentes.

On doit *broyer* également & modérément les substances ; on doit les *broyer* séparément ; on ne doit enfin y mettre de liquide qu'autant qu'il est nécessaire pour les soumettre à la molette. Plus les couleurs sont *broyées*, mieux elles se mêlent & plus elles donnent à l'artiste de facilité à les employer.

On sent que la manière de *broyer* les couleurs à l'huile ou au vernis est la même que celle de les *broyer* à l'eau.

Pour ramasser les couleurs sur la pierre, on se sert d'une *amassette*, instrument mince & plat, qui est ordinairement de corne. On se sert du couteau à couleur pour ôter ce qui s'est amassé autour de la molette, ou ce qui s'est attaché à l'amassette ; mais on ne l'emploie pas à recueillir les couleurs étendues sur la pierre, parce que la lame s'useroit par le frottement, & que les parties d'acier qui se mêleroient aux couleurs, les gâteroient.

Quoique les peintres, du moins à Paris, achètent ordinairement la plupart des couleurs

Digitized by Google

toutes *broyées*, il faut cependant qu'ils aient une pierre à *broyer* & une molette, parce qu'il y a des couleurs qui demandent à n'être *broyées* qu'à l'inſtant où l'on veut s'en ſervir; telles ſont la laque de Veniſe, le ſtil de grain de Hollande, la terre verte de Vérone, le jaune de Naples, le maſſicot, &c.

BROYON. (ſubſt. maſc.) Inſtrument utile aux graveurs en bois pour tirer eux-mêmes les épreuve. Le *broyon* eſt pour eux ce que la molette eſt pour les peintres: il leur ſert à broyer ſur le marbre le noir d'impreſſion. Sa forme eſt ronde & peut être comparée à celle d'une dame de tric-trac. Il eſt ſurmonté d'un manche qui part perpendiculairement du centre. On peut le voir repréſenté ſur le marbre, à la planche II de la gravure en bois, *figure* 40.

BRUN-ROUGE. C'eſt de l'ochre de rut calciné. Il y a auſſi du *brun-rouge* naturel, c'eſt-à-dire de l'ochre qui a été calcinée en grand par la nature.

BRUNIR. (v. act.) Ce que les doreurs appellent *brunir* l'or, c'eſt le polir & le liſſer fortement avec un caillou bien uni, & taillé en forme de dent de loup. On l'appelle *pierre à brunir*. Il faut prendre garde de ne pas uſer l'or. C'eſt le bruni qui le rend brillant. Voyez l'article DORURE.

BRUNISSOIR. (ſubſt. maſc.) C'eſt, dans la gravure ſur cuivre, un inſtrument qui a différentes formes & différens uſages. De grands *bruniſſoirs* ſervent à donner au cuivre la dernière préparation néceſſaire pour recevoir la gravure. De plus petits *bruniſſoirs* ſervent au graveur à matter des travaux trop profonds, à écraſer de fauſſes tailles, à réparer des rayures accidentelles qui ſe ſont faites ſur le cuivre, à rendre à de certaines parties le poli qu'avoit détruit un ébarboir mal aiguiſé & qui avoit du morfil. Voyez l'article GRAVURE.

Le *bruniſſoir* du doreur eſt une dent de loup, ou une pierre qui en a la forme.

BURIN. (ſubſt. maſc.) Inſtrument d'acier à l'uſage du graveur en taille-douce. Les *burins* diffèrent en ce que les uns approchent plus du quarré parfait & les autres du lozange. Ces derniers ſont le plus en uſage, parce qu'ils creuſent plus profondément la taille, lui donnent une plus belle couleur & plus de ſolidité. *Voyez* l'article GRAVURE *au burin*.

C

CALQUE. (subſt. maſc.) Il eſt des occaſions où le plus habile deſſinateur, au lieu de copier le trait d'un ouvrage d'un autre maître, ou même de ſon propre ouvrage, doit, ou pour une plus grande préciſion, ou pour une plus grande promptitude, en prendre le *calque*. Cela eſt ſur-tout néceſſaire toutes les fois qu'on ne peut ſe permettre de faux traits pour parvenir au véritable. Ce ſeroit, par exemple, une bien folle prétention au peintre à freſque, de vouloir chercher ſur l'enduit le trait de la compoſition, & de le laiſſer ſécher pendant le temps qu'il emploieroit à trouver le trait juſte. Quelque habile deſſinateur qu'il puiſſe être, il *calque* donc ſur l'enduit le trait du deſſin qu'il a établi ſur ſes cartons. Le graveur ne peut pas non plus ſe permettre de faux traits ſur ſon cuivre. Sa première opération eſt donc de prendre un trait bien arrêté de l'ouvrage qu'il veut graver, & de le calquer ſur le vernis dont il couvre ſa planche. Enfin quand on veut avoir une copie très-fidèle d'un ouvrage précieux par la pureté du deſſin, il eſt toujours plus sûr d'en *calquer* le trait que de ſe fier à la juſteſſe de ſes yeux.

Il eſt différentes manières de calquer. Si l'on ne craint pas de gâter le deſſin original, on le frotte par derrière de crayon noir ou rouge : on place ſur cette ſurface noircie ou rougie un papier blanc ; on paſſe enſuite une pointe mouſſe ſur tous les traits du deſſin, & ils s'impriment ſur le papier blanc. Si l'on ne craint pas de paſſer la pointe ſur les traits du deſſin, mais que cependant on ne veuille pas le rougir ou le noircir par derrière, on frotte de crayon une feuille de papier mince, on l'applique derrière le deſſin, & ſur cette feuille de papier frottée de crayon, on applique une autre feuille de papier, & enſuite on paſſe la pointe ſur les traits du deſſin, en appuyant un peu plus que dans la première opération.

Pour frotter le derrière du deſſin, on réduit en poudre du crayon, & on l'étale ſur le papier avec un linge ou avec une groſſe eſtompe : mais un linge vaut mieux.

Une autre manière de *calquer* eſt de prendre du papier ſerpente huilé ou vernis. On l'applique ſur le deſſin, & l'on voit tous les traits à travers ce papier, preſque comme à travers une glace : on n'a que la peine de ſuivre ces traits à la plume.

Les graveurs qui ont beſoin d'avoir un trait extrêmement fin, pour le reporter avec préciſion ſur leur vernis, avec le moins d'épaiſſeur qu'il eſt poſſible, ne prennent pas ce trait à la plume, mais à la pointe. Ils ſe ſervent pour cela de papier vernis, ils l'appliquent ſur le deſſin, & paſſent une pointe fine ſur tous les traits. Ces traits ſe détachent en blanc ſur le papier vernis.

Quand le deſſin qu'on veut calquer n'eſt pas grand, on peut le couvrir d'une feuille de papier, & l'appliquer ſur une vitre bien nette, au grand jour. On voit alors tous les traits de l'original, & on les prend au crayon. La plume ne rendroit pas bien dans cette opération ; il faudroit la tenir dans une poſition horiſontale, & l'encre ne couleroit pas.

La manière de *calquer* à la plume ou au crayon ſur du papier ſerpente huilé eſt très-commode pour les artiſtes : elle leur procure le moyen prompt & facile de prendre le trait de deſſins ou d'eſtampes dont ils n'ont la jouiſſance que pour peu de temps. J'ai connu des artiſtes qui s'étoient fait de très-bonnes collections de ſemblables traits, & qui trouvoient un grand avantage ou beaucoup de plaiſir à pouvoir les conſulter dans l'occaſion.

Le mot *calque* pourroit venir du Teuton *kalck* qui ſignifie craie, parce qu'on s'eſt ſervi de craie pour *calquer* ſur un enduit ou un papier de demi-teinte.

CAMÉE. (ſubſt. maſc.) C'eſt le nom qu'on donne aux pierres fines gravées en bas-relief : on peut regarder le *camée* comme la miniature du bas-relief de la ſculpture en grand. Les principes de la compoſition de ces ouvrages ſont les mêmes que ceux des bas-reliefs qui ont peu de ſaillie & dont les anciens nous ont laiſſé de ſi beaux modèles. Les figures y doivent être iſolées : il y faut éviter ces multiplications de plans dégradés & de groupes de figures qui ont la prétention de ſe détacher les uns ſur les autres, & qui en effet ſe détachent fort mal.

Les François ont emprunté le mot *camée* de l'italien *cameo* : mais quelle eſt l'origine de cette dernière expreſſion ? Je préſume que les antiquaires italiens qui l'ont introduite dans leur langue, l'ont tirée du mot grec χαμαι, qui ſignifie *à terre*, *ſur la terre*. En effet le relief des *camées* ayant fort peu de ſaillie & ſe détachant foiblement de leur fond, ces antiquaires

Digitized by Google

ont pu comparer le champ du *camée* à un terrein, & les objets que l'artiſte repréſente ſur ce champ, à des objets qui ſont à ras de terre.

C'eſt auſſi du mot *cameo* que les François ont formé le mot *camayeu*, dont ils ſe ſont d'abord ſervis pour exprimer ce que les Italiens appellent des *camées*, & qu'ils ont employé dans la ſuite à déſigner ces peintures d'une ſeule couleur que les Grecs appelloient *monochromata*, & que les Italiens nomment *chiaro ſcuro*. Dans l'origine de cette ſorte de peinture chez les modernes, elle étoit conſtamment deſtinée à imiter l'effet & la compoſition des *camées* & des bas-reliefs. La mode en a fait un genre bâtard & ſubalterne, quand elle a voulu le conſacrer à imiter la compoſition des tableaux, & quand au lieu de s'en tenir au blanc & au noir qui, par leur mélange, rendent la couleur de la pierre, elle a voulu que les artiſtes fiſſent des camayeux bleus, rouges, &c. Cette mode trop long-temps conſacrée aux deſſus-de-portes & de cheminées, & aux panneaux des appartemens & des voitures, eſt à-préſent tout-à-fait oubliée, & mérite bien de l'être. Une autre mode règne à-préſent : c'eſt celle de l'imitation des *camées*, c'eſt-à-dire de ces gravures où l'artiſte profitant des variétés de couches d'une agathe, détache les figures en clair ſur un fond obſcur. Les miniatures des tabatières, des bracelets, des diverſes parures de femmes imitent les *camées*, & ce ſont auſſi des *camées* que repréſentent les boutons des habits d'hommes. Ce caprice peut avoir ſur l'art une influence favorable, s'il amène parmi nous le goût de l'antique, dont ces petits ouvrages ſont des imitations plus ou moins heureuſes.

« Le travail de la gravure en creux, dit » M. Mariette, dans ſon traité des pierres gra- » vées, ſe trouve en quelque manière perdu, » puiſqu'il ne ſe diſtingue parfaitement que » lorſqu'on en tire des empreintes ; il n'en » eſt pas ainſi des *camées*. Ils n'ont beſoin » d'aucun ſecours pour ſe montrer dans toute » leur beauté ; ils offrent continuellement à » la vue de petits bas-reliefs précieux. . . . » Souvent même, ils deviennent entre les mains » d'un habile homme de petits tableaux infini- » ment agréables, & où l'art & la nature » ſemblent agir de concert. Car les *camées* ſe » font avec des agathes, & ſi le graveur ſait » profiter des différentes nuances, ainſi que des » couleurs accidentelles qui ſont preſque tou- » jours répandues ſur ces pierres fines, il peut » en faire des applications heureuſes, & faire » paroître la ſculpture embellie de couleurs » qui ſembloient réſervées à la peinture. C'eſt » ce qui a été pratiqué plus d'une fois par d'ex- » cellens graveurs. . . . .

» A l'imitation des plus beaux bas-reliefs, » les figures, ſans preſque avoir de ſaillie, » prennent cependant de la rondeur, & aſſez » de corps pour ſe détacher de deſſus leur fond, » & ne pas ſembler y être adhérentes : peu » travaillées en apparence, elles ſont exprimées » dans toutes leurs parties avec tant de goût, » de juſteſſe & de préciſion, qu'il n'eſt pas » poſſible de rien faire de plus élégant ni de » plus exact. La ſcience y eſt ſoumiſe à une » noble & aimable ſimplicité, qui n'offre aux » yeux que ce qu'il faut pour élever les idées. » Il eſt à préſumer que cette grande manière » illuſtra les plus beaux jours de la Grèce. J'en » prends à témoin cet admirable fragment d'un » plus grand *camée* du cabinet de M. Crozat, repré- » ſentant Ganimede enlevé par l'aigle, morceau » grec, qui eſt de l'antiquité la plus avérée » & qui, dans ſon peu de relief, eſt tellement » gravé de chair, qu'il ſemble la chair même. » C'étoit auſſi la manière favorite du fameux » Dioſcoride (*), à en juger par le travail de » pluſieurs belles pierres gravées du cabinet » du Roi. Mais je ſuis obligé d'avouer que je » n'en connois point, dans ce cabinet, d'une » auſſi grande perfection que la cornaline qui a » appartenu pendant aſſez long-tems à M. Sevin, » & qu'il a enfin cédée à milord duc de De- » vonshire. Elle repréſente Diomède qui enlève » le Palladium, & l'on y lit très-diſtinctement » le nom du Dioſcoride écrit en grec. . . .

» Le travail des *camées* ne paroît pas ſi difficile » que celui de la gravure en creux. L'artiſte » a continuellement ſon ouvrage ſous les yeux, » il en voit les progrès, & il abbat la matière » par-tout où il le juge à propos, ſans crainte » d'en trop ôter, & ſans avoir beſoin de » conſulter à chaque inſtant l'empreinte en cire » de ce qu'il grave, comme lorſqu'il opère de » l'autre façon. Il ſemblerait que toute ſon attention dût ſe borner à ſuivre exactement » le modèle qu'il s'eſt propoſé d'imiter. Cepen- » dant il ne ſuffit pas d'être bon deſſinateur & » d'avoir de la main ; ce genre de gravure » demande beaucoup d'intelligence & de génie, » & peut-être encore plus que celle qui ſe » fait en creux. L'artiſte y eſt extrêmement » aſſujetti ; il y employe des agathes-onyx & » des ſardoines-onyx ſur leſquelles la nature a » jetté au haſard diverſes couleurs ; & s'il veut » réuſſir & plaire, il faut qu'il tire parti de » ces couleurs, qu'il les diſtribue dans les » places convenables, qu'il les adapte aux » divers objets qu'il a deſſein de repréſenter, » qu'il les y faſſe cadrer, & que ces diviſions » paroiſſent ſi naturelles qu'on n'oſe prononcer,

(*) Dioſcoride n'appartient pas au plus bel âge de l'art chez les Grecs ; il vivoit du temps d'Auguſte, & étoit le graveur de ce prince.

Digitized by Google

» en voyant son ouvrage devenu colorié, si » c'est le graveur qui a su profiter d'un jeu » de la nature, ou la nature qui, sans y avoir » été forcée, a fait l'opération toute seule.

» On voit de ces *camées* qu'une main industrieuse a rendus très-singuliers & infiniment » agréables. Dans les uns, c'est une tête, ou » bien ce sont des figures entières représentées » en bas-relief, lesquelles ont été épargnées » dans un morceau d'agathe où se sont rencontrés deux lits de différentes couleurs, » couchés l'un sur l'autre, l'un blanc, & l'autre » de toute autre couleur qu'on voudra supposer : » les figures ont été taillées dans l'épaisseur du » premier lit, & le second lit qui est demeuré » entier & resté à découvert, sert de fond à ces » figures, qui, par cette opposition de couleurs, » prennent un grand relief, & se dessinent » beaucoup mieux sur leur champ que si la » pierre n'étoit que d'une seule couleur : la » gravure ne feroit que l'effet d'un simple » bas-relief de marbre, & elle imite un tableau » peint en clair-obscur. Dans d'autres *camées*, » où les couleurs de l'agathe sont plus mêlangées & plus diversifiées, on verra, par » exemple, une tête, mais dont la coëffure, » la barbe, les cheveux, les draperies, la chair » même, se peignent d'une couleur qui approche » du naturel. Effets du hasard qui, saisis par » un graveur intelligent, produisent quelquefois des tons de couleur si vrais, & dont » l'application est si juste, & la rencontre si » heureuse, qu'on ne sait souvent lequel admirer le plus ou de l'ouvrage de l'art, ou » de celui de la nature.

» Que ne puis-je, pour le mieux faire apercevoir à mes lecteurs, mettre sous leurs » yeux cette admirable sardoine-onyx que » M. Crozat montroit comme un des morceaux » qui faisoit le plus d'honneur à son cabinet, & » qui se trouve actuellement dans celui de » M. le Duc d'Orléans (*) ? Dans un assez petit » espace, elle renferme trois têtes de femmes » d'une beauté ravissante, toutes trois de profil, » rangées l'une sur l'autre, sur trois plans différens, & ce qu'on appelle accollées. Les » chairs légerement teintes en quelques endroits d'un incarnat qui leur donne de la vie, » sont restées blanches, sans que cette couleur » se mêle avec celle du fond ni avec celle des » draperies dont chaque tête est voilée, & qui » sont coloriées d'un beau rouge. Car il ne » sera pas hors de propos de remarquer que » c'est un grand défaut dans un *camée*, lorsque la couleur qui peint les objets qu'on y voit » représentés, participe en quelque partie, & » principalement sur les extrémités, de la couleur de l'objet voisin, ou de celle du fond. » Il faut que toutes les couleurs tranchent net, » & qu'elles ne se *boivent* pas, comme s'expriment les gens du metier. Les plus beaux » *camées* sont antiques.

Quoiqu'on n'ait parlé dans cet article que des gravures exécutées sur des pierres qui ont des lits diversement coloriés, on grave cependant aussi en bas-relief sur des pierres d'une seule couleur. Le travail en est moins difficile; mais il est aussi moins agréable.

Voyez sur la pratique de la gravure des *camées*, l'article GRAVURE *en pierres fines*.

CARMIN (subst. masc.) Belle couleur rouge tirant sur le cramoisi, dont la base est la cochenille, insecte qu'on ramasse au Mexique, sur une plante nommée Nopal. On assure qu'il feroit aisé de naturaliser la cochenille dans les plaines de la Guadeloupe & de la Martinique. On sait déjà, dans cette dernière colonie, une espece de cochenille qui donne la même couleur, mais en moindre quantité. Nous en avons une en France qu'on nomme Kermes, & qu'on recueille sur un arbrisseau du genre des chênes verds; mais elle n'a pas la beauté de la cochenille américaine. Le haut prix de la cochenille entraîne nécessairement la cherte du *carmin*.

On ne fait guère usage de cette couleur dans la peinture à l'huile, parce qu'elle n'a pas assez de consistance, & qu'elle tourne, avec le temps, à la couleur naturelle de la cochenille, qui tire sur le violet. Si elle étoit moins chère, elle feroit un bel effet dans la peinture à la détrempe. On ne l'employe guère que dans les deux genres de détrempe en petit, qu'on nomme gouazze ou gouache, & miniature : on en fait aussi des pastels.

On trouve dans les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, la manière suivante de faire le *carmin*.

Prenez cinq gros de cochenille.

Trente-six grains de graines de chouan : c'est une semence dont on ne connoît pas encore la plante, & qui vient du Levant ; elle est d'un verd jaunâtre, & d'une saveur légérement aigrelette.

Dix-huit grains d'écorce de roucou, arbre cultivé dans toutes les îles de l'Amérique.

Dix-huit grains d'alun de roche.

On pulvérise à part, dans un mortier de marbre ou de verre, chacune de ces substances ; on fait bouillir dans un vaisseau d'étain bien net, deux pintes & demi d'eau de riviere, ou de pluie, bien nette, bien pure, & même filtrée. Pendant que l'eau bout, on y jette le chouan, & on le laisse bouillir trois bouillons, en remuant conti-

(*) Ce cabinet précieux est perdu pour la France. Il appartient, depuis quelques années, à l'Impératrice de Russie.

Digitized by Google

nuellement avec une spatule de bois bien propre, & on passe promptement la liqueur à travers un linge blanc de lessive. On remet cette eau dans le vaisseau d'étain bien lavé, & on la met au feu. Quand elle commence à bouillir, on y met la cochenille, qu'on laisse bouillir trois bouillons; puis on y jette le roucou qu'on ne la fait bouillir qu'un bouillon. Enfin on jette l'alun, & on ôte en même temps le vaisseau de dessus le feu. On passe promptement, & sans expression, toute la liqueur dans un plat de fayence, ou de porcelaine, ou de verre bien net; puis on la laisse reposer pendant sept à huit jours. On verse alors doucement la liqueur qui surnage, & on laisse sécher les feces au soleil ou dans une étuve, & quand elles sont bien seches, on les conserve dans des vases à l'abri de la poussiere.

On remarquera que, dans un temps froid, on ne peut pas faire le carmin, car il ne se précipite pas au fond, & la liqueur devient comme une gelée & se corrompt.

Ce qui reste dans le linge peut être remis au feu dans le même vase, avec de nouvelle eau, pour avoir, par la même opération, un second *carmin*; mais il sera moins beau & en plus petite quantité. On peut aussi en faire de la laque fine, en le mêlant avec la teinture de bourses d'écariatre.

On a trouvé dans les papiers de M. Watelet, une autre recette pour faire le *carmin*. Il annonce qu'il l'a extraite d'un manuscrit de M. Sage, célebre chymiste.

On fait bouillir dans deux pintes & demi d'eau un demi-gros de chouan. Après l'espace de deux ou trois minutes d'ebullition; on passe la décoction. On la remet ensuite sur le feu. On jette dedans cinq gros de cochenille pulvérisée: après qu'elle a bouilli deux ou trois minutes, on y met un demi-gros d'autour concassé. (L'autour est une écorce légère, spongieuse, sans odeur, & d'une saveur insipide, que les marchands tirent du levant par la voie de Marseille. Elle est assez semblable à la canelle, mais elle est plus pâle en-dessus: en dedans, elle a la couleur de la noix muscade, avec des points brillans.) On laisse bouillir l'autour à peu près le même temps que la cochenille, & l'on a soin de remuer avec une spatule de bois. Ensuite on retire la décoction du feu, on la passe à travers un linge très-fin. Le *carmin* tombe au fond; on décante l'eau, & l'on met sécher le sédiment au soleil. Cette couleur est peu siccative. On peut varier les tons ou nuances du *carmin*, suivant la proportion de cochenille qu'on voudra employer, ou par l'addition de la dissolution d'étain.

L'auteur du *Traité de mignature*, dont la troisième édition est de l'année 1678 (Paris, Ballard) donne deux recettes pour faire le *carmin*.

Première recette. Faites tremper trois ou quatre jours dans un bocal de vinaigre blanc, une livre de bois de Brésil Fernambouc, de couleur d'or, après l'avoir bien rompu dans un mortier. Faites le bouillir une demi-heure. Passez-le par un linge bien fort, & remettez-le sur le feu. Ayez un autre petit pot dans lequel fera détremper huit onces d'alun dans du vinaigre blanc, mettez cet alun détremper dans l'autre liqueur, & le remuez avec une spatule. L'écume qui en sortira fera votre *carmin*: recueillez-la & la faites sécher.

Seconde recette du même auteur. Ayez trois chopines d'eau de fontaine, qui n'ait pas passé par des canaux de plomb: versez-la dans un pot de terre vernissé: quand elle est près de bouillir, mettez-y une demi-once ou un quart d'once de chouan bien pulvérisé, puis laissez-la bouillir environ trois quarts d'heure, c'est-à-dire, jusqu'à ce que l'eau soit diminuée d'un quart. Mais prenez garde que le feu soit de charbon; après quoi, coulez cette eau par un linge dans un autre vase de même, & faites-la chauffer jusqu'à ce qu'elle commence à bouillir. Alors ajoutez-y une once de cochenille, & un quart d'once de roucou, le tout mis en poudre à part; puis faites bouillir cette matière jusqu'à la diminution de la moitié, ou, pour mieux dire, jusqu'à ce qu'elle fasse une écume noire & qu'elle soit bien rouge; car à force de bouillir, elle devient colorée. Sortez-la du feu, & remez-y demi-once d'alun de roche pulvérisé, ou de l'alun de Rome qui est rougeâtre & meilleur. Un demi-quart d'heure après, passez-la par un linge dans un vase verniffé, ou bien distribuez-la dans plusieurs petites écuelles de fayence, ou de terre vernissée, où vous la laisserez reposer pendant douze ou quinze jours. Vous verrez qu'il se fera une peau moisie au-dessus, qu'il faut ôter avec une éponge, & laisser la matière du fond exposée à l'air; & quand l'eau qui surnage sera évaporée, vous ferez bien sécher la matière qui reste au fond, & vous la broyerez sur un marbre ou porphyre, & vous la passerez ensuite par un tamis très-fin.

Remarquez que la dose de ces drogues n'est pas tellement déterminée à ce que j'ai dit, qu'on ne les puisse mettre à discrétion, suivant qu'on voudra que la couleur soit plus ou moins relevée, & tire plus ou moins sur le cramoisi. Si on veut faire le *carmin* plus rouge, on met plus de roucou; si on le veut plus cramoisi, on met plus de cochenille: mais tout doit se pulvériser à part; le chouan doit bouillir le premier tout seul, & les autres drogues toutes ensemble, comme dessus.

L'auteur du *Traité de la peinture au pastel* (Paris, Defer de Maisonneuve, 1788) donne une manière de composer une espèce de *carmin* qui, dit-il, réussit à l'huile.

Faites bouillir à petit feu, près d'une heure, une poignée d'écorce de bouleau; passez la li-

Digitized by Google

queur au travers d'un linge ; pulvérisez un gros de cochenille, & mettez-la dans le même vaſe. Après trois ou quatre bouillons, retirez-la & verſez la décoction dans un plat de fayence, pour la ſéparer de la lie, à moins que vous ne préfériez de la paſſer au travers d'un tamis de crin. Pour lors verſez dans le plat, goutte à goutte, une certaine quantité de diſſolution d'étain. Voici comment ſe fait cette diſſolution. Verſez dans une caraffe une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin : ce mélange eſt ce qu'on nomme eau régale : ayez ſoin d'éviter qu'il ne vous en tombe ſur les doigts. Joignez y, s'ils ſont très fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de riviere bien limpide. Faites diſſoudre dans ce mélange de l'étain, ſoit de Malaca, ſoit de Cornouailles, réduit en petits fragmens, ajoutez de l'étain par intervalles, juſqu'à ce que le diſſolvant n'agiſſe plus. Alors mettez la caraffe ſur la cendre chaude, pour que l'eau régale acheve de ſe ſaturer. La diſſolution d'étain étant, comme on vient de le dire, verſez dans le plat, la cochenille ſe raſſemblera bientôt en petits flocons d'un rouge de ſang. Laiſſez-la repoſer quelques heures, elle ſe précipitera d'elle-même. L'eau reſtera jaune. On peut la jetter par inclinaiſon, & verſer le précipité ſur le papier lombard. Quelques momens après, il faut répandre, à pluſieurs repriſes, ſur le papier, mais à côté du précipité, beaucoup d'eau chaude, pour le bien laver & le deſſaler entierement. On donneroit à la fois plus de corps & plus de ſolidité au *carmin*, par cette maniere de le préparer. Il réſulte de quelques épreuves qu'on a faites, que le ſuc de l'écorce de bouleau, verte ou ſeche, fixe la couleur des bois de teinture, tels que le campêche & le fernambouc, toute fugitive qu'elle eſt : à plus forte raiſon peut-on compter que celle de la cochenille, beaucoup plus permanente, auroit toute la conſiſtance néceſſaire.

En effet, quelques gouttes de décoction de cochenille pure, ſur du papier, deviennent, en ſéchant, d'un violet terne & ſombre : elles reſtent, ſur le même papier, d'un violet rougeâtre & net, avec l'eau de bouleau.

Quant à la chaux de l'étain, diſſout par les acides, on ſait qu'elle n'éprouve point de changement. C'eſt pour cela que je la ſubſtitue à la terre de l'alun, beaucoup plus ſuſceptible d'altération. S'il falloit d'ailleurs des autorités pour juſtifier cette préférence, je pourrois citer MM. Hellot, Scheffer, Macquer, Bergman, qui, depuis longtemps, ont indiqué l'étain pour les opérations de la teinture, au lieu de l'alun, principalement dans la teinture de cochenille.

Je dois prévenir, au ſurplus, que quelquefois on ne réuſſit pas, & qu'il ne ſe fait pas de précipité ; de ſorte que l'eau ne paſſe pas au travers du filtre, & qu'au lieu d'être jaunâtre, elle reſte couleur de ſang. Il faut alors y joindre d'autre eau, chargée d'alkali fixe, pour opérer la ſéparation, ce qui même ne réuſſit pas toujours, lors, par exemple, que la diſſolution d'étain qu'on employe ne devient pas laiteuſe par l'addition de l'eau pure. Dans la teinture, c'eſt tout le contraire : le teinturier manquera ſon opération, ſi la diſſolution d'étain devient laiteuſe avec de l'eau, parce que la chaux métallique ne pénétrera pas alors dans les pores de la ſubſtance dont le tiſſu, qui doit recevoir la teinture, eſt compoſé. C'eſt une raiſon pour n'employer à cet uſage qu'une diſſolution d'étain faite par l'acide marin ſeul. Cet acide, avec le ſecours d'un feu très-léger, diſſout fort bien l'étain. Je n'ai pas cru devoir omettre cette obſervation, quoiqu'étrangère ici, vû ſon importance. La plûpart des ouvriers ne tirent que des teintures médiocres des bois de Fernambouc, de Brésil & de Campêche, faute de connoître ce mordant qui leur donneroit des couleurs ſolides, en y joignant la décoction de l'écorce de bouleau.

CARTON. (ſubſt. maſc.) Comme la peinture à freſque doit être exécutée ſur un enduit frais, l'artiſte ne peut pas tâtonner ſur cet enduit la compoſition de ſon ſujet, ni les formes & les contours de ſes figures. Il eſt donc obligé d'en faire d'avance des deſſins de la même grandeur que ſeront ces objets peints, & il les calque ſur l'enduit. Ce ſont ces deſſins qu'on appelle des cartons, parce qu'ils ſont faits ſur de grand papier qu'on nomme en italien *Cartone*. Souvent les peintres colorent ces deſſins de la même maniere qu'ils ont le projet de colorer leur freſque, & par ce moyen ils exécutent hardiment & avec promptitude ce qu'ils ont ſous les yeux, & ce qu'ils ont déja bien étudié. Les *cartons* des grands maîtres ſont très précieux. On regrette ceux de Léonard de Vinci & de Michel Ange, qui ont été détruits. Les *cartons* de Raphael déposés au château de Hamptoncourt, & gravés par P. Dorigny, ſont comptés par les amateurs des arts, parmi les richeſſes de l'Angleterre. La France s'enorgueillit de poſſéder des *cartons* de Jules-Romain : les uns appartiennent au Roi, & les autres au Duc d'Orléans.

CENDRES BLEUES. Elles ſont d'un grand uſage dans la peinture en détrempe. Il y en a qui ſont très vives en couleur : mais elles noirciſſent dans la peinture à l'huile & deviennent verdâtres. Elles ne ſont autre choſe qu'une terre chargée d'une certaine quantité de chaux naturelle de cuivre, & elles tiennent de la nature du verde-gris. On les trouve en pierre tendre & preſque réduite en poudre, dans les lieux où il y a des mines de cuivre ou de roſette, ſurtout dans les mines de cuivre de Pologne, & dans un endroit

Digitized by Google

endroit de l'Auvergne nommé *Puy-de-Mur*. On ne fait que les broyer à l'eau pour les réduire en poudre fine. Cette espèce de bleu est surtout d'un grand usage pour les peintures à détrempe, qui ne doivent être vues qu'aux lumières, telles que les décorations de théâtre; & elle conserve alors une belle couleur, même quoiqu'on y mêle beaucoup de blanc. Elle tire seulement un peu sur le verdâtre, au contraire du *bleu d'émail* qui est très vif au jour, & qui paroît gris aux lumières.

On trouve quelque fois des *cendres bleues* qui sont aussi belles que l'outremer : mais en les mêlant avec un peu d'huile, on reconnoît bientôt que ce ne sont que des cendres, car elles ne brunissent pas, au lieu que l'outremer mêlé avec de l'huile, devient fort brun. D'ailleurs elles deviennent noires au feu, changement que ne subit pas l'outremer.

Il seroit dangereux d'employer des *cendres bleues*, même à fresque ou à détrempe, dans des ouvrages importans. Toutes les chaux de cuivre, toutes les terres cuivreuses sont la peste des tableaux. Mais on peut suppléer ces cendres, qui sont d'un bleu naissant très-agréable, par le *bleu céleste* que l'auteur du *Traité de la peinture au pastel* a fait connoître. Voyez BLEU CÉLESTE.

CENDRES VERTES. Le nom de *cendres* a été donné fort improprement à cette substance d'une consistance terreuse, dont la couleur est d'un verd tantôt clair, tantôt foncé. On l'appelle en latin *æruginis nativa terrea* (verdet naturel) C'est une espèce d'ochre, ou de rouille de cuivre, très riche en métal. Cette couleur est dangereuse, & pousse au brun même dans la détrempe.

CHAMBRE OBSCURE, Machine d'optique, dont on attribue la première invention à Jean-Baptiste Porta, gentilhomme napolitain, célèbre par la variété de ses connoissances, & par des rêveries qui ont préparé celles de Lavater.

Toute chambre peut devenir *chambre obscure*, pourvû qu'elle soit fermée avec soin de toutes parts; mais pour répondre à l'objet proposé, il faut qu'elle donne sur une place ou sur une campagne dont les objets soient variés. On laisse seulement une petite ouverture au volet de l'une des fenêtres. 1°. Adaptez à cette ouverture un verre lenticulaire plan, convexe, ou convexe des deux côtés, qui forme une portion de surface d'une assez grande sphère. 2°. Tendez à quelque distance, laquelle sera déterminée par l'expérience même, un papier blanc, ou quelques étoffes blanches, à moins que la muraille elle-même ne soit blanche; au moyen de quoi, vous verrez les objets peints sur la muraille de haut en bas. 3°. Si vous voulez les voir représentés dans leur situation naturelle, vous n'avez qu'à placer un verre lenticulaire entre le centre & le foyer du premier, ou recevoir les images des objets sur un miroir plan, incliné à l'horizon sous un angle de quarante-cinq degrés; ou enfermer deux verres lenticulaires, au lieu d'un, dans un tuyau de lunette. Si l'ouverture est très-petite, les objets pourront se peindre, même sans qu'il soit besoin de verre lenticulaire.

Pour que les images des objets soient bien visibles & bien distinctes, il faut que le soleil donne sur ces objets : on les verra encore beaucoup mieux, si l'on a soin de se tenir auparavant un quart d'heure dans l'obscurité. Il faut avoir grand soin qu'il n'entre de la lumière par aucune fente, & que la muraille ne soit pas trop éclairée.

D'après cette description, on peut définir la *chambre obscure* une chambre exactement fermée de toutes parts, & dans laquelle les rayons des objets extérieurs étant reçus à travers un verre convexe, ces objets sont représentés distinctement, & avec leurs couleurs naturelles, sur une surface blanche placée en dedans de la chambre, au foyer du verre.

La *chambre obscure* sert à beaucoup d'usages différens. Elle jette de grandes lumières sur la nature de la vision; elle fournit un spectacle fort amusant, en ce qu'elle présente des images parfaitement semblables aux objets; qu'elle en imite toutes les couleurs & même les mouvemens, ce qu'aucune autre sorte de représentation ne peut faire. Par le moyen de cet instrument construit de la manière qui sera donnée à l'article DESSIN, une personne qui ne sait pas dessiner, pourra néanmoins tracer les objets avec la dernière justesse. Les plus savans dessinateurs ne négligent pas de se servir de la *chambre obscure*, quand ils veulent rendre quelques vues avec la plus grande précision. (*Extrait d'un article de* D'ALEMBERT *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

CHAMP-LEVER (v. act.) C'est enlever, dans une pièce de métal qui doit être émaillée, une partie de l'épaisseur du champ qui est destiné à recevoir l'émail, en sorte qu'il reste un rebord capable de contenir cet émail.

CHAPE (subst. fém.) Plusieurs pièces d'un moule de plâtre se réunissent dans une *chape* aussi de plâtre, qui les enveloppe à leur surface supérieure, les contient, & fait que ces différentes pièces réunies n'en composent en quelque sorte qu'une seule. On appelle aussi *chape* une double pièce de cuivre qui enveloppe le touret des graveurs en pierres fines.

CHARNIÈRE (subst. fém.) Outil des graveurs en pierres fines. Il sert à faire des trous, & à enlever de grandes parties.

CHARPENTE (subst. fém.) Les artistes donnent le nom de *charpente* aux os, parce

qu'ils soutiennent l'édifice du corps, comme la *charpente* soutient les édifices d'architecture. Voyez l'article OSTEOLOGIE.

CHASSIS (subst. masc.) On appelle *chassis* l'ouvrage de menuiserie sur lequel on etend la toile destinée à recevoir de la peinture. Il doit être ferme & solide; une traverse l'assujettit de haut en bas, & s'il est fort grand, une autre traverse le contient dans sa largeur: des pièces de bois nommées écharpes assurent les angles. On tend la toile, & on l'attache avec de petits clous nommés broquettes, en la faisant déborder sur l'épaisseur du chassis. On a inventé assez récemment des *chassis* qu'on appelle *à clefs*, parce qu'au moyen de clefs, on tend la toile plus fortement toutes les fois qu'elle se relâche: ces clefs se mettent dans tous les coins d'assemblage & aux bouts de chaque traverse.

Les peintres, les dessinateurs & sur-tout les graveurs font usage d'une autre espèce de *chassis*. C'est un quarré composé de quatre tringles de bois assemblées dont l'espace intermédiaire est divisé de haut en bas, & d'un côté à l'autre, par des fils ou des soies qui forment des quarrés parfaits. On place derrière ce chassis le tableau ou le dessin que l'on veut copier ou réduire: & sur le papier ou la toile qui doit recevoir la copie, on trace le même nombre de carreaux plus grands, ou plus petits que ceux du *chassis*, ou égaux à ceux de ce *chassis*, suivant que l'on veut donner à la copie une proportion plus grande, ou plus petite que celle de l'original, ou que l'on veut conserver la même proportion.

Les graveurs ont encore un autre chassis, composé de même de quatre tringles de bois, & formant un quarré. On colle sur ce *chassis* du papier serpente huilé ou vernis, ou de la gaze d'Italie, de la même manière qu'on tend sur le *chassis* la toile qui doit être peinte. Ce *chassis* se place devant la fenêtre dans une position inclinée. Son effet est d'empêcher que la lumière tombant dans tout son éclat sur le cuivre ne le fasse briller comme une glace; ce qui non-seulement nuiroit aux yeux de l'artiste, & y causeroit un éblouissement dangereux, mais l'empêcheroit même de voir & de juger les travaux. Quand les graveurs travaillent le soir aux lumières, ils interposent un semblable *chassis* entre la lumière & leur cuivre.

CHEMISE (subst. fém.). Dans les grandes fontes, après le recuit du moule de potée, on lui donne ce qu'on appelle une *chemise* avant de l'enterrer. Cette *chemise* est un enduit de plâtre dont on l'enveloppe.

CHEVALET. (subst. masc.) Instrument qui soutient le tableau d'un peintre pendant qu'il travaille. On ne peut dire qu'elle doit être sa grandeur, puisqu'elle doit être proportionnée à celle du tableau: trop petit, le chevalet ne seroit pas assez ferme; trop grand, il causeroit un embarras inutile. Cependant cette grandeur n'est pas tellement subordonnée à celle du tableau, qu'on ne puisse peindre sur le même chevalet des tableaux de petite & de moyenne grandeur: ce n'est que pour de fort grands tableaux qu'il faut en changer: car pour de petits ouvrages, un trop petit *chevalet* qui paroîtroit leur être proportionné seroit en effet très-incommode. On n'auroit pas la facilité, en travaillant, d'appuyer le pied dessus sans le faire reculer, & il vacilleroit par le mouvement de la brosse.

Le bois le plus propre à faire un *chevalet*, est le noyer. On peut néanmoins se servir de tout autre bois, pourvu que les deux montans ne soient pas de sapin ni d'autre bois blanc, parce que la mollesse de ces bois ne permettroit pas d'y percer des trous assez nettement pour que les chevilles s'y tinssent bien droites & s'y plaçassent avec facilité.

Le *chevalet* est composé de deux tringles de bois assez larges qui en font les montans, & qui sont assemblées par deux traverses, l'une en haut & l'autre en bas: les montans sont fort écartés par le bas, & très-rapprochés par le haut, en sorte que toute la machine décrit un triangle fort allongé. Par derrière est une traverse plus longue que les tringles de devant; elle se nomme queue: elle sert de troisième pied avec les deux autres traverses, pour soutenir la machine, & fait l'office de la traverse à-peu-près semblable qui est placée derrière les miroirs de toilette & qui les soutient. Les deux montans sont percés de trous à distances égales; ces trous reçoivent des chevilles saillantes, sur lesquelles se pose une planchette qui sert de soutien au tableau. On donnera une déscription plus détaillée du *chevalet* à l'article Peinture.

Les sculpteurs ont aussi des *chevalets*, mais bien plus solides, sur lesquels ils posent leurs bas-reliefs.

Voici les bonnes proportions d'un *chevalet*. Supposez que les deux branches ou montans aient cinq pieds & demi de haut; elles seront écartées par en bas de deux pieds dix pouces, & par le haut de onze pouces. Le dessous de la barre d'en-bas sera à dix pouces de terre: le dossier, à deux pieds deux pouces de terre, & aura seize pouces de hauteur: la queue, attachée à six pouces plus bas que le haut du *chevalet*, sera de la même longueur que les montans. La queue & les montans auront environ neuf lignes d'épaisseur, & deux pouces & demi de large.

Digitized by Google

CINNABRE. (subſt. maſc.) C'eſt, dit M. Valmont de Bomare, en quelque ſorte, la mine de mercure la plus connue, & qui, par une méchanique accidentelle & naturelle, a été combinée dans des cavités ſouterraines, avec un quart de ſon poids, & même plus, de ſoufre plus ou moins pur; enſuite ſublimée par des feux locaux aux voûtes des mines où cette ſubſtance ſe trouve. Du moins le procédé dont on ſe ſert en chymie, pour en faire d'artificiel, fait préſumer que les choſes ſe paſſent ainſi.

Ainſi le *cinnabre* n'eſt que du mercure minéraliſé par le ſoufre. Les anciens l'ont connu ſous le nom de *minium*, qu'il ne faut pas confondre avec celui des modernes; car notre *minium* n'eſt qu'une chaux rouge de plomb.

Lorſque le *cinnabre* eſt en maſſe, les parties dont il eſt formé ſont diſpoſées en aiguilles ou ſtries de couleur rouge; en certains endroits, on croit appercevoir une couleur griſe & brillante; mais quand il eſt bien diviſé, & bien broyé ſur le porphyre, ſa couleur rouge devient de la plus grande beauté.

Le *cinnabre* qui ſe trouve dans le commerce eſt une production de l'art, que l'on doit à l'induſtrie des Hollandois. Ce n'eſt pas que les chymiſtes de toutes les nations ne ſachent faire du *cinnabre*; tous l'obtiennent en ſublimant du ſoufre avec du mercure; mais on ſemble avoir abandonné juſqu'ici aux Hollandois cette opération en grand.

Voici les détails que donne ſur cette manipulation l'auteur du *Traité de la peinture au paſtel*.

« Il faut d'abord faire fondre, dans un » creuſet, une livre, par exemple, de ſoufre en » poudre, avec quatre ou cinq livres de mer- » cure. On mêle bien ces deux matières. Quand » elles commencent à ſe combiner, elles s'en- » flamment. On couvre le creuſet pour étouffer » la flamme, après l'avoir laiſſé durer deux ou » trois minutes: la matière eſt alors ce qu'on » nomme de l'*æthiops*. On la tire du creuſet, » on la pulvériſe, on la tient près du feu pour » l'entretenir preſque brûlante. On prend un » grand matras de verre, on le place dans un » bain de ſable, & l'on met dans le cou du » matras un entonnoir qu'on lutte bien. On » paſſe par l'ouverture de l'entonnoir une ba- » guette de verre, afin de pouvoir de temps » en temps remuer l'*æthiops*: mais cette » baguette porte un bourrelet ou noyau de » lut, en forme d'anneau coulant, pour fermer » tout paſſage à l'air, & faciliter le moyen » d'introduire de nouvel *æthiops* dans le matras; » car il ne faut le mettre que par parcelles. » On chauffe doucement le vaiſſeau; on aug- » mente le feu juſqu'à faire rougir le fond du » matras. A meſure que l'*æthiops* ſe ſublime, » on en ajoute de nouveau par l'entonnoir » qu'on referme auſſitôt; & l'on entretient le » feu, juſqu'à ce que toute la matière ſe ſoit » convertie en *cinnabre* par la ſublimation. »

Je trouve, dans une note d'un célèbre chymiſte, qu'on a reconnu qu'il ne falloit qu'environ une partie de ſoufre, pour minéraliſer ſept parties de mercure.

Il ne faut jamais acheter le *cinnabre* en poudre, ſi l'on veut être ſûr de ne pas avoir ce que les modernes appellent du *minium* pour du *cinnabre*. On le choiſit en belles pierres, fort peſantes, brillantes, à longues aiguilles & d'une belle couleur rouge. Le *minium*, quoique plus orangé, lui reſſemble; mais en prenant le *cinnabre* en pierre, on ne peut être trompé.

Il eſt d'un rouge à-peu-près écarlate quand il eſt broyé. Les peintres à l'huile craignent cette couleur, & ſont perſuadés, les uns, qu'elle ne réſiſte pas à l'air, les autres, qu'elle noircit. Cependant le ſavant auteur du *Traité de la peinture au paſtel*, aſſure qu'il n'eſt pas à craindre qu'elle change, même à l'huile, pourvu qu'elle ne ſoit pas mêlée de *minium*. « Il eſt conſtaté, dit-il, que le mercure, dans » l'état de *cinnabre*, ne ſe prête à l'action d'au- » cun diſſolvant, parce qu'il eſt défendu par » le ſoufre, & ne conſerve aucun caractère » ſalin. Qu'on l'expoſe à la vapeur du foie de » ſoufre, ou qu'on en verſe deſſus, il n'en » reçoit pas la plus légère impreſſion. Quelle » vapeur aſſez putride pourroit donc l'altérer, » s'il réſiſte à cette épreuve? Preſque tous les » peintres à l'huile, ceux de Londres ſur-tout, » prétendent qu'il noircit. Je le crois bien. » C'eſt pour l'ordinaire du vermillon qu'ils » employent; c'eſt-à-dire, un mélange de » *cinnabre* & de *minium*, qu'on a même lavé » peut-être avec de l'urine, comme le preſcrit » un petit livre compoſé ſur la miniature; ce » qui ne peut que diſpoſer encore plus ce » mélange à s'altérer. Or comment ne noirciroit- » il pas dans des villes chargées d'autant d'ex- » halaiſons fétides que Londres & Paris? »

On dit dans la note dont nous avons parlé, que, pour reconnoître ſi le *cinnabre* eſt altéré par le *minium*, il ſuffit de le mettre en digeſtion avec du vinaigre. Alors la couleur changera; le vinaigre perdra ſon acidité, & prendra un goût ſucré & naufeabonde. Si l'on fait l'eſſai ſur une petite quantité de *cinnabre*, il ne faut employer que peu de vinaigre pour reconnoître plus facilement le *minium*. Dans le cas où l'on craindroit de goûter la diſſolution qui aura été faite par le vinaigre, il faudra rapprocher, par l'évaporation, la diſſolution, enſuite en verſer quelques gouttes dans un verre d'eau de puits. Si l'eau ſe trouble & devient laiteuſe, c'eſt une preuve certaine que le *cinnabre* contient du *minium*. Les autres terres métalliques qu'on auroit pu ajouter pour augmenter la couleur,

Digitized by Google

ne pourroient être reconnues par cette expérience.

CIRE (subſt. fem.) Subſtance que les abeilles élaborent & qu'elles tirent des végétaux. La facilité qu'elle a de prendre & de conſerver toutes les formes qu'on lui donne l'a fait adopter par les ſculpteurs pour la confection de leurs modèles : mais ils lui font ſubir quelque préparation pour la rendre plus maniable. Sur une livre de *cire*, ils ajoutent une demi livre d'arcançon ou de colophone, & quelquefois de la térébentine, & ils ajoutent à ce mélange une plus ou moins grande quantité d'huile, ſuivant qu'ils veulent la rendre plus ou moins facile à pétrir. Elle doit être plus dure en été qu'en hiver. On fait fondre ces ſubſtances mêlées enſemble, on les jette dans de l'eau tiede, on les paîtrit en forme de boules, & on les garde ſous cette forme, juſqu'à ce qu'on veuille en faire uſage. Pour donner à cette *cire* une couleur plus agréable, on y joint du vermillon ou du brun-rouge.

Les graveurs à l'eau forte employent auſſi de la *cire* pour en faire, autour de leur planche, un rempart qui contienne l'eau forte. Souvent ils ſe ſervent de la *cire* verte dont on fait uſage dans les offices : mais elle eſt gluante & s'attache aux doigts d'une maniere incommode. On doit lui préférer la *cire à modeler* dont nous venons de donner la recette. Comme il ſeroit fort inutile de rechercher pour cet uſage l'agrément de la couleur, on n'y ajoute pas de vermillon.

Sur les *cires* qui, dans le travail des fontes, reçoivent l'empreinte du moule de plâtre, & donnent celle du moule de potée, voyez l'article FONTE.

CIRE. Peinture à la *cire*. Voyez l'article ENCAUSTIQUE.

CISEAU (subſt. maſc.) Inſtrument à l'uſage des ſculpteurs en marbre. Il y en a de différentes formes, & il en ſera parlé à l'article SCULPTURE.

COLLE. (ſubſt. fem.) On ſe ſert de la *colle* de gants, tant pour la peinture en détrempe, que pour encoller les toiles qui doivent recevoir l'impreſſion pour la peinture à l'huile. Elle ſe fait avec de la rognure de peau blanche de moutons qu'on fait macérer & diſſoudre dans l'eau bouillante pendant trois ou quatre heures. On la coule enſuite à travers un tamis dans un vaſe très propre. Quand elle eſt refroidie, elle a la conſiſtance d'une gelée.

La *colle de parchemin* eſt de la même eſpece, mais plus belle. Voyez la manière de la faire à l'article DORURE.

La *colle de brochette* & la *colle de Flandre*, ne different des deux autres que parce qu'on y employe des peaux plus groſſières, & elles ſervent à ce que les peintres en bâtimens appellent de gros ouvrages. La premiere ſe fait avec de gros parchemin, que les tanneurs tirent des peaux préparées ; & la ſeconde avec des rognures peu choiſies de peaux de moutons, & d'autres animaux.

Les doreurs ſur bois ſe ſervent, pour préſerver le bois des vers, d'une *colle* dont on trouvera la recette à l'article DORURE.

COLOGNE. La *terre de Cologne* tire ſon nom de la ville d'où elle vient. Elle eſt d'un brun foncé, & très diviſée. Elle contient de la terre calcaire, de la terre martiale, en très grande quantité, & un peu de matière bitumineuſe. Elle a peine à s'imbiber d'eau, & répand, à cauſe du bitume qu'elle recèle, une odeur déſagréable & fétide. On ſe plaint de ce qu'elle s'affoiblit à la peinture à l'huile. L'auteur du *Traité de la peinture au paſtel* aſſure que ce vice ne doit être attribué qu'au défaut de préparation ; & il eſt perſuadé qu'en général les plaintes que l'on fait ſur pluſieurs ſubſtances qu'on employe en peinture ceſſeroient bientôt, ſi l'on avoit ſoin de les purifier parfaitement, ſuivant leur nature, ſoit par l'eau, ſoit par le feu. Il veut qu'on faſſe calciner longtemps la *terre de Cologne* ſur la braiſe, dans une cuiller de fer, ou dans un creuſet. Quand on l'aura tiré du feu toute rouge, on la portera dans un lieu aéré pour l'y laiſſer bruler, juſqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la broyera longtemps avec de l'eau ſur le philtre pour l'arroſer abondamment. Elle ſera d'un brun obſcur & olivâtre.

COMPAS (ſubſt. maſc.) Inſtrument plus ou moins néceſſaire dans les différents arts qui dépendent du deſſin. On s'en ſert pour décrire des cercles, meſurer des lignes, s'aſſurer des diſtances. Le compas ordinaire eſt compoſé de deux branches ou jambes de laiton, de fer, d'acier, ou de quelqu'autre métal. Ces jambes ſont pointues par en bas, & jointes en haut par un rivet, ſur lequel elles ſe meuvent comme ſur un centre. Les deſſinateurs ont aſſez ordinairement un compas qu'on nomme à quatre branches, quoiqu'il n'y en ait jamais que deux au moment où l'on s'en ſert. L'une de ces branches eſt immobile, les autres ſe changent à volonté & ſe fixent au moyen d'une vis. L'une ſe termine en pointe comme la branche immobile. L'autre eſt creuſée en maniere de bec de plume & ſert à tracer

Digitized by Google

des cercles à l'encre : la troisieme eſt un porte-crayon meublé de ſon crayon.

Les ſculpteurs & quelquefois les graveurs ſe ſervent d'un compas dont les branches ſe courbent & viennent ſe rencontrer. Il en ſera parlé à l'article SCULPTURE.

CONTR'ÉPREUVE. Voyez l'article CONTR'ÉPREUVE dans le dictionnaire de la Théorie des arts. Nous ne répétons ici ce mot que parce que nous avons omis dans l'article que nous indiquons, une opération néceſſaire : celle de mettre ſous le deſſin que l'on veut contr'épreuver, ou ſous l'eſtampe encore fraîche, une planche de cuivre non gravée, ou qui oppoſe au dos de l'eſtampe ou du deſſin le côté qui n'eſt pas gravé.

CONTRE-TAILLE. (ſubſt. fem.) Les *contre tailles* ſont des tailles qui en croiſent d'autres quarrément ou en lozange : elles ſont également en uſage dans la gravure à l'eau forte, au burin, & en bois. Les graveurs les appellent plus ordinairement *ſecondes* & *troiſiémes tailles*, &c. ſuivant le nombre de tailles dont ils croiſent les premieres qu'ils ont établies.

» Les *contre-tailles* ſont d'autant plus difficiles à faire, dans la gravure en bois, » dit M. Papillon dans l'ancienne Encyclopédie, que chaque quarré qu'elles décrivent » doit être coupé des quatre côtés, & le bois » du milieu enlevé, ſans que les croiſées » des tailles où la pointe aura paſſé en faiſant néceſſairement deux coups, ſoient » ébrechées : d'où l'on doit ſentir que pour » faire des triples tailles en cette eſpèce de » gravure, il faut encore plus d'attention & » d'adreſſe ; car les trois coupes qui préparent » à les faire, paſſant dans les croiſées des » unes & des autres, les rendent ſujettes, ſi l'on » n'y prend garde, à enlever quelques traits, » & à rendre les triples tailles ce qu'on » appelle *pouilleuſes*, c'eſt-à-dire, coupées & » caſſées par-ci par-là & interrompues ; accident » qui peut arriver auſſi aux *contre-tailles*, » & c'eſt particuliérement à ces operations » que les commençans échouent, de même » que les graveurs médiocres, qui ne ſavent » point diriger comme il faut la pointe à graver ».

On ne ſoupçonnera pas M. Papillon, artiſte exercé dans la gravure en bois, d'avoir exagéré à cet égard les difficultés de ſon art ; la plus foible théorie de cet art ſuffit pour faire reconnoître qu'elles exiſtent : mais ne pourroit-on pas dire qu'il eſt bon de les éviter autant qu'il eſt poſſible, & que la gravure en bois ne réuſſit jamais mieux que lorſqu'elle n'emploie qu'une ſeule taille ? Mellan, célèbre par ſes gravures au burin à tailles non croiſées, eſt peut-être le meilleur modele que puiſſent ſe propoſer les graveurs en bois. Ils trouveroient auſſi de beaux exemples de plus petite proportion dans les eſtampes de Spier, & pour le très-petit dans le Clerc, &c.

COQUILLES (ſubſt. fem.) Les enlumineuſes ; les peintres éventailliſtes & quelques peintres à gouazze en petit ſe ſervent de coquilles de moules de riviere pour mettre leurs couleurs.

COQUILLES. (OR *en coquilles*.) Il eſt ainſi nommé, parce que, réduit en poudre, il ſe met dans de ſemblables coquilles. Voyez OR.

COUCHE. (ſubſt. fem.) On appelle ainſi une teinte de couleur poſée en une ſeule fois & à plat ſur une ſurface. Cette expreſſion n'eſt en uſage que pour l'impreſſion des toiles & des panneaux, deſtinés à recevoir de la peinture, ou pour la peinture d'impreſſion. On ne dit pas d'un peintre artiſte qu'il met ſur ſon tableau pluſieurs *couches* de couleur ; mais qu'il le repeint à pluſieurs fois.

COUCHER *les couleurs*. On doit employer les couleurs avec propreté, & coucher les principales teintes à leur place, ſans les mêler avec le pinceau ou avec la broſſe ; on en met enſuite entr'elles d'autres qui participent des unes & des autres, & on finit par les unir plutôt par application que par frottement. Ce qui fait que les couleurs ne paroiſſent point fraîches, ou qu'elles ne conſervent pas longtems leur éclat & leur beauté, c'eſt que le peintre les tourmente quelquefois trop en les travaillant. En les brouillant ainſi, il s'en trouve qui altèrent les autres, les corrompent, & en émouſſent la pointe & la vivacité.

Il faut encore avoir bien attention de ne pas mêler enſemble les couleurs qui ſont ennemies entr'elles, ou qui ſont capables de corrompre les autres par leur extrême peſanteur, comme les noirs ; ou par leur mauvaiſe qualité, comme le noir de fumée, le verd de gris, & quelques autres qu'on doit employer à part, ſi l'on eſt forcé de s'en ſervir. Lors même qu'il eſt néceſſaire de donner plus de force à quelque partie d'un ouvrage, on doit attendre qu'il ſoit ſec, ſi les couleurs avec leſquelles on veut le retoucher ſont capables de nuire aux autres. Il y a des peintres qui ne font point toutes ces obſervations ; elles ſont néanmoins très-néceſſaires pour conſerver la beauté du coloris.

Ceux qui travaillent avec jugement, *couchent* les couleurs à petits coups & ſans précipitation. Ils les mettent plus épaiſſes aux carnations, les couvrant & recouvrant pluſieurs fois, ce que

Digitized by Google

les peintres appellent *bien empâter*. Les couleurs à l'huile ont l'avantage de pouvoir se mêler facilement par le maniement du pinceau ; mais aussi il est à craindre qu'à force de les tourmenter, on n'en faſſe perdre la fraîcheur, ſurtout dans les carnations, & qu'elles ne deviennent ſales & terreſtres. C'eſt pourquoi, pour ne pas gâter ainſi les couleurs, il y a des peintres qui finiſſent en hachant avec des teintes participantes, ce qui réuſſit admirablement dans les grands ouvrages.

Pour obvier à cet inconvénient, il y a deux choſes à obſerver : la première eſt de s'accoutumer à peindre & à mêler ſes couleurs avec promptude & légéreté de pinceau, enſorte que, s'il étoit poſſible, on ne paſſât pas plus de deux fois ſur le même endroit. La ſeconde eſt qu'après avoir ainſi mêlé légérement ſes couleurs enſemble, il faut prendre ſoin de ne retoucher par deſſus qu'avec des couleurs vierges & fraîches, qui conviennent aux endroits où on les met, & qui ſoient de même ton que celles qui auront déja été peintes & mêlées par-deſſous. Pour apprendre à peindre de cette ſorte, il n'y a rien de mieux à faire que de copier quelques morceaux du Corrége & de Van Dick pour la légéreté du pinceau ; & d'autres de Paul Véroneſe & de Rubens, pour les teintes vierges.

Plus un tableau eſt nourri de couleur, lorſqu'elle eſt pure, & qu'elle n'eſt pas patrouillée avec d'autres couleurs des deſſous, plus il conſerve d'éclat en vieilliſſant. Auſſi n'approuve-t'on pas l'uſage de quelques peintres qui finiſſent leurs tableaux ſur les ébauches, en mettant peu de couleurs & beaucoup d'huile, comme s'ils ne faiſoient que glacer : quelque fois même ils ſe ſervent d'huile de térébentine pour faire couler la couleur plus aiſément : c'eſt le moyen d'expédier de l'ouvrage ; mais cette prat que eſt dangereuſe. Avec le temps, les tableaux ſemblent n'être plus apperçus qu'à travers un brouillard coloré, & perdent toute leur vivacité, parce que la trop grande quantité d'huile, & ſurtout de celle de terébentine, abſorbe & fait mourir les couleurs. (*Elémens de peinture pratique.*)

COULEURS. (*Choix des couleurs.*) Il m'a paru que les *couleurs* à préferer pour la peinture à l'huile, ſont les terres en général, telles que

L'ochre jaune.

L'ochre de rut, brulé & non-brulé.

La terre de Sienne auſſi brulée ou non brulée, eſt excellente.

La terre d'Italie a le même avantage : elle eſt ſuperbe après l'action du feu.

J'eſtime fort le brun-rouge, auſſi brulé.

Le jaune de Naples ne ſe brule pas : c'eſt-à-dire, qu'il n'éprouve aucun changement après avoir paſſé au feu.

Les terres de Cologne & de Caſſel ſont brunes, graſſes, & par cette raiſon difficiles à ſécher.

Les noirs d'ivoire, de pêches & de charbon, ſont très-bons : ſurtout celui de racine de vigne qui mérite d'être diſtingué par ſa légéreté, & par les tons argentins qu'il procure. Il produit un merveilleux effet dans les ciels.

Les ſtils de grain ſont de très-mauvaiſes couleurs ; ils ſont ſuſceptibles de s'évaporer & de noircir. Les anciens peintres ne les connurent point ; c'eſt Antoine Coypel qui le premier en a fait uſage en France lorſqu'il peignoit la galerie du Palais Royal. On a pu voir le mauvais effet qu'ils ont produit.

Les orpins ne ſont pas toujours bons : mais on peut les rendre moins mauvais en les parifiant de la maniere ſuivante. Il faut mettre l'orpin dans un vaſe de terre, le couvrir d'eſprit de vin, & y mettre le feu : laiſſer évaporer la liqueur, & lorſqu'elle eſt abſolument abſorbée, laiſſer réfroidir. Enſuite, avec la pointe d'un couteau, on enléve la croute noire qui eſt ſur la couleur. Il faut avoir attention de ne pas reſpirer ſur le vaſe, tant que la couleur eſt en évaporation.

Je me ſuis ſervi du cinnabre avec ſuccès, tel qu'il ſe trouve dans la mine ; il eſt peut-être préférable en cet état par ſon éclat & ſa bonté.

Le vermillon de Chine doit avoir la préférence ſur tous les autres : il a un éclat, une affinité, une ſolidité dont les autres ſont privés.

Le beau bleu de Berlin eſt peut-être, du moins à pluſieurs égards, préférable à l'outremer. Il s'incorpore mieux avec les autres couleurs, & ne s'en ſépare pas.

La laque de Veniſe eſt la meilleure. On peut connoître ſa bonté par l'épreuve du jus de citron.

(Cette note a été trouvée dans les papiers de M. Watelet. On voit que l'auteur eſt un peintre, puiſqu'il appelle pluſieurs fois en témoignage ſa propre expérience. Les liaiſons de M. Watelet avec M. Pierre, premier Peintre du Roi, pouroient faire ſoupçonner qu'elle eſt l'ouvrage de cet artiſte.

COULEURS. (*Remarques ſur leur altération par le contact de la lumière, de l'air, & de différentes vapeurs.*) Les matières colorées qu'on employe dans la peinture ſont, preſque toutes, des terres plus ou moins fines, unies à des chaux métalliques. Souvent même ce ſont des chaux métalliques toutes pures qui ont ſubi quelques préparations particulières. Le zinc, le fer & le cuivre fourniſſent la plûpart des couleurs.

La chymie apprend que toutes ces préparations ſont ſuſceptibles de s'altérer par le contact de la lumière. Les chaux de zinc, d'argent, de mercure, prennent des couleurs plus ou moins vives, & ſe rapprochent d'autant plus du noir, qu'elles ont été expoſées plus longtemps, ou d'une maniére plus directe, aux rayons du ſoleil.

L'influence de la lumière ſur les végétaux, &

Digitized by Google

le phénomene de l'*éfflorescement* des plantes, ont frappé depuis longtemps les naturaliſtes obſervateurs, & l'on a fait, depuis quelques années, plus d'attention aux alterations que le contact des rayons lumineux fait éprouver à un grand nombre de corps. Dans les laboratoires de chymie, où l'on conſerve ſur des tablettes une grande quantité de préparations diverſement colorées, on obſerve tous les jours des changemens ſinguliers & inattendus dans la couleur & les autres propriétés de ces ſubſtances, ſurtout lorſqu'elles ſont placées dans des lieux immédiatement éclairés & frappés des rayons du ſoleil. Si l'on obſerve ce qui ſe paſſe dans les magaſins où l'on conſerve les couleurs dans des vaiſſeaux tranſparens, on reconnoîtra bientôt l'action de la matiere lumineuſe ſur ces préparations. Si on les agite, on obſerve que la couche la plus voiſine des parois du bocal qui les contient, eſt d'une nuance plus foncée que celles qui ſont placées dans le milieu de ce vaiſſeau.

On ne peut nier, d'après de telles obſervations, qu'une connoiſſance exacte de ces altérations eſt extrêmement importante pour la peinture. En effet les peintres ſavent qu'en broyant & aguant fortement leurs couleurs ſur la palette, elles éprouvent des changemens notables dans leur ton, & prennent quelquefois des nuances très-différentes de celles qu'elles avoient d'abord. Auſſi ſe hâtent-ils toujours de les employer le plus vite qu'il eſt poſſible, après leur préparation, & n'en délayent-ils qu'une petite quantité à la fois. L'expérience leur a même fait acquérir ſur ces changemens des connoiſſances précieuſes.

Si l'on joint à cette ſorte d'altération par le contact de la lumiere, celle que le contact de l'air fait naître dans les couleurs, ainſi que celle qui eſt produite par l'humidité répandue dans l'athmoſphere, on trouvera la raiſon des changemens malheureux qui arrivent aux tableaux. Quoique ces altérations ne marchent que d'un pas lent, & par une progreſſion inſenſible dans leurs différentes périodes, elles ne parviennent par moins, avec le temps, à détruire les chefs-d'œuvre les plus précieux des grands maîtres. On ne ſauroit douter que l'acide contenu dans l'air, cet acide ſur lequel les anciens avoient des apperçus qu'ils n'avoient pû confirmer par l'expérience, & dont les modernes ont démontré l'exiſtence par des eſſais connus de toutes les perſonnes qui ont quelques idées des miracles de la chymie moderne, n'entre pour beaucoup dans les altérations qu'éprouvent les peintures. En effet, cet acide que les Anglois ont appellé air fixe ou fixé, que M. Bergmann a nommé acide aérien, & que preſque tous les chymiſtes françois connoiſſent aujourd'hui ſous le nom d'acide crayeux, a une action marquée ſur les couleurs végétales. Si, dans les expériences de chymie, on ne lui découvre pas aiſément une énergie bien forte ſur la couleur des chaux métalliques, on n'en conçoit pas moins qu'à la longue, & par un contact ſucceſſif, il doit être ſuſceptible de les diſſoudre, de les changer, & d'en altérer la nuance.

Ces idées générales ſuffiſent pour l'objet dont on s'occupe ici; elles éclairent ſur l'art de conſerver les tableaux. On voit pourquoi les peintres ſur les murs, & ſur les plafonds, ſont d'autant plus vîte altérées & gâtées, qu'elles ſont plus expoſées au contact du ſoleil, & que les appartemens ſont plus éclairés: on apprend que, pour bien conſerver les chefs-d'œuvre des peintres, on doit écarter le contact immédiat des rayons ſolaires, & éclairer les chambres qui les contiennent par des coupoles élevées: on apprend qu'il faut couvrir ſoigneuſement les ſurfaces peintes, les défendre de l'humidité & des vapeurs de toute eſpèce, ſurtout de celles des flambeaux, ou de tous les corps combuſtibles allumés en trop grande quantité.

Avant que la chymie eût fait de grands progrès, les Italiens, les Flamands, éclairés ſeulement par la connoiſſance des effets dont ils n'avoient pas étudié les cauſes, reconnurent qu'il falloit dérober aux impreſſions extérieures les peintures précieuſes, & ils couvrirent de volets peints les tableaux pour leſquels ils avoient conçu une eſtime plus particuliére.

Pour ſe convaincre davantage des effets énergiques du ſoleil ſur les couleurs, qu'on jette les yeux ſur des rideaux bleus, rouges ou jaunes: non-ſeulement ils pâliſſent, mais encore ils ſont peu-à-peu rongés & corrodés. Plus leur couleur eſt foncée, & plus vîte ils éprouvent ces altérations.

On obſervera encore que de deux rideaux placés depuis le même temps, l'un couvrant la fenêtre & deſtiné à briſer & à arrêter les courans trop rapides de la matiere lumineuſe; l'autre rendu au fond du même appartement, & ſervant ſimplement d'ornement, ou de défenſes contre les courans d'air, le premier ſera altéré en quelques mois, ſurtout dans les chambres expoſées au midi; & l'autre conſervera bien plus longtemps ſa couleur & ſa fraîcheur.

La même obſervation appliquée aux toiles étendues devant les tableaux, apprendra que la couleur blanche eſt celle qui convient à ces toiles, parce qu'elle eſt, pour ainſi dire, le garant de leur conſervation, tandis que les toiles bleues ou vertes abſorbant une grande partie des rayons lumineux, peuvent leur ouvrir un paſſage, & les laiſſer pénétrer juſques ſur la ſurface même du tableau. Ainſi, toutes choſes égales d'ailleurs, ils ſont plus capables d'y faire naître un commencement d'altération.

Un autre ennemi encore plus dangereux pour les couleurs fraîches ou ſeches, parce qu'il les

Digitized by Google

attaque avec plus de fureur & de promptitude, c'eſt le gaz inflammable. Tous les chymiſtes ſavent combien ce gaz dénature & altère les chaux métalliques, & quels ſinguliers changemens il fait naître dans leurs couleurs. Toutes les chaux blanches, celles d'arſenic, de régule d'antimoine, de biſmuth, de zinc, d'étain, & de plomb, ſont brunies ou noircies par le contact de ce fluide aëriforme. On ſait, d'après ce fait chymique, pourquoi il faut éloigner des couleurs & des tableaux, les œufs chauds, les diſſolutions hépatiques & métalliques, les vapeurs des latrines, celles des ateliers où l'on prépare des matières animales, les charbons embraſés, la fumée, les ſubſtances en putréfaction, &c. Dans tous ces phénomenes, il ſe dégage du gaz inflammable, dont l'action ſur les couleurs eſt d'autant plus à craindre, qu'il eſt plus prompt & plus certain.

(Cette note a été trouvée dans les papiers de M. Watelet; mais elle n'étoit ni de ſa main, ni de celle de ſon copiſte. Elle lui avoit été ſans doute fournie par l'un des ſavans chymiſtes avec leſquels il entretenoit des liaiſons.)

COUPE (ſubſt. fem.) Terme uſité dans la gravure au burin & dans la gravure en bois. On dit d'un graveur au burin qu'il a une belle *coupe*; on admire dans quelques eſtampes une belle *coupe* de burin. On dit *franchiſe de coupe*, pour exprimer la liberté avec laquelle le burin a coupé le cuivre. C'eſt par la *franchiſe & la beauté de la coupe* que Balechou a excité l'admiration des amateurs, admiration qu'un général les artiſtes n'ont point partagée.

» La *coupe*, dit M. Papillon, dans l'ancienne » Encyclopédie, eſt, dans les principes de la » gravure en bois, la première & l'une des » principales opérations où le coup de pointe eſt » donné & enfoncé dans le bois avec la pointe » à graver, en tirant, de gauche à droite, la » lame appuyée devers ſoi ſur le plan incliné du » biſeau qui forme le taillant de cet outil, afin » de préparer le bois à l'endroit où cette *coupe* » ſe fait, à pouvoir enſuite être enlevé par la » *recoupe* à la ſeconde opération de la gravure. »

COUSSINET, (ſubſt. maſc.) C'eſt un petit couſſin de cuir ou de peau, rempli de ſable fin ou de cendre, épais & large à la volonté de l'artiſte. Les graveurs au burin ont beſoin de cet uſtenſile. Comme ils ſont obligés ſouvent de tourner le cuivre, il ne faut pas qu'il ſoit poſé à plat ſur la table: mais ils en jouiſſent plus aiſément quand il eſt poſé ſur un couſſinet, & le prenant par un des angles, ils le font tourner à leur gré. Il eſt aſſez indifférent que le couſſinet ſoit rond ou quarré; mais l'uſage qu'on en fait exige qu'il ait la ſurface plane.

COUTEAU *à couleur*: la lame en eſt droite, longue de ſept à huit pouces, égale des deux bords, peu tranchante, arrondie à ſon extrémité, mince & ployante. Les peintres ſe ſervent de ce *couteau* pour placer les teintes ſur la palette, pour les ramaſſer ſur la pierre à broyer, ou pour les enlever de deſſus la palette.

Le couteau à couleur des peintres en émail eſt plus petit, plus fin, plus tranchant; mais il a la même forme & les mêmes uſages.

COUVRIR, (verbe act.) C'eſt un terme de la gravure à l'eau forte. Quand les travaux les plus délicats ont été ſuffiſamment creuſés par l'acide, il faut les couvrir; ce qui ſe fait avec du vernis mêlé de noir de fumée, ou avec un corps graiſſeux, tel que le ſuif, auſſi mêlé de noir.

CRAIE, (ſubſt. fem.) Pierre calqueire, plus ou moins friable, farineuſe, privée de ſaveur & d'odeur, communément blanche, s'attachant à la langue, attirant & abſorbant l'humidité de l'air. Pulvériſée, tamiſée, lavée, bien purifiée, elle fournit un blanc qui eſt d'uſage dans la peinture en détrempe.

CRAYON, (ſubſt. maſc.) Il eſt aiſé de voir que ce mot dérive de *craie*, parce que la craie fournit des *crayons blancs* à l'uſage de pluſieurs artiſtes & de pluſieurs artiſans. Les peintres ſe ſervent de ces *crayons* pour tracer leurs ſujets ſur la toile, & les deſſinateurs pour rehauſſer de blanc leurs deſſins ſur papier de demi-teinte. On les fait ſans autre préparation que de ſcier la craie en morceaux longs de quelques pouces, à-peu-près quarrés, & gros comme le petit doigt ou un peu moins: on taille ces morceaux en pointe.

Les deux autres *crayons* dont on fait le plus d'uſage, dans l'art du deſſin, ſont le *crayon* rouge & le *crayon* noir.

Le *crayon rouge* eſt fait de ſanguine, pierre d'un rouge plus ou moins foncé & friable, mais moins que la craie. On croit que c'eſt une eſpèce d'ochre de fer, précipitée dans une terre argilleuſe & mêlée à une hématite décompoſée. On la ſcie & on la taille comme la craie, pour en former des *crayons*.

Le *crayon noir* ſe taille dans une pierre ſchiſteuſe, noire, tendre & friable. On emploie des *crayons noirs tendres*, & des *crayons noirs durs*. Avec les premiers on deſſine à l'eſtompe, avec les ſecond en hachant & grenant. Quelquefois, dans un même deſſin, on fait un mélange du *crayon* rouge, du *crayon* noir dur & tendre, & du *crayon* blanc.

Les deſſinateurs ſe ſervent auſſi quelquefois du *crayon de mine de plomb*, mais il eſt encore plus à l'uſage des particuliers de tout état qui l'emploient

l'emploient à prendre des notes, sans avoir l'embarras de le procurer de l'encre & des plumes. Ce *crayon* se fait d'une substance que les naturalistes nomment *molybdène*, qui est noirâtre & brillante comme du plomb fraîchement coupé, friable, douce au toucher, & en quelque sorte savoneuse. M. Valmont de Bomare dit que pour faire les *crayons* enchâssés en bois que nous appellons *capucines*, on réduit en poudre la molybdène, qu'on en fait une pâte avec de la colle légère de poisson, & qu'on en remplit des bâtons évidés auxquels on pratique une rainure que l'on bouche avec une petite tringle qui s'y enchâsse exactement. On ménage maintenant à ces *crayons* une couliſſe qui procure la facilité de les porter dans la poche ſans les renfermer dans un étui. On taille auſſi la mine de plomb comme les crayons blancs, noirs ou rouges, & alors on les emploie à l'aide du porte-crayon. La meilleure mine de plomb ou molybdène vient du comté de Cumberland, en Angleterre. Cette mine eſt à peu de diſtance de Carliſle, & eſt unique en ſon eſpèce, ou du moins, on n'en connoît pas d'autre juſqu'à-préſent qui puiſſe lui être comparée. Il eſt défendu d'en exporter la molibdène avant qu'elle ſoit employée en crayons. Notre mine de plomb commune ſe tire de la Heſſe & de la Finlande. On en trouve quelquefois dans les mines de plomb & d'étain.

Indépendamment des *crayons* dont nous venons de parler, on en fait d'un grand nombre de couleurs & de teintes différentes pour peindre au paſtel. Voyez l'article PASTEL.

CRAYON. *Deſſin au crayon.* On commence ordinairement par faire deſſiner les jeunes élèves au *crayon* rouge ou de ſanguine, ſur papier blanc. Comme ce *crayon*, quand on l'efface, répand ſur le papier une teinte jaune & une eſpèce de graiſſe, on leur fait chercher le trait avec du charbon de fuſain. Quand ce trait eſt arrêté, on l'efface avec de la mie de pain raſſis, aſſez légèrement pour qu'on puiſſe encore le diſtinguer. L'élève reprend ce trait à la ſanguine. Il ébauche enſuite les maſſes de ſon deſſin, ſans établir aucun travail ſur le voiſinage des lumières, & enfin il le termine. On doit l'accoutumer à tailler fort rarement ſon *crayon*. Un *crayon* dont la pointe eſt fine, produit des hachures maigres: mais lorſque la pointe en eſt arrondie, il forme un grené moëlleux, & en terminant, toujours avec un gros *crayon*, on donne à ce grené plus de fermeté en le couvrant de hachures larges. Par un dernier travail, on frappe des touches larges & moëlleuſes qui aſſurent l'effet du deſſin. Dans cette manière de deſſiner, c'eſt le papier qui fait les lumières.

Beaux-Arts. Tome II.

La pratique du deſſin au *crayon* noir, ſur papier blanc, n'eſt pas différente.

On ſe ſert auſſi ſur papier blanc de *crayon* de mine de plomb. La manœuvre eſt la même que pour les *crayons* rouge ou noir: elle ne diffère que par la proportion; car on ne fait guère à la mine de plomb que des deſſins en petit.

Si l'on deſſine ſur du papier de demi-teinte, c'eſt-à-dire ſur du papier gris, bleu, &c, la pratique eſt la même quant aux ombres: mais il faut avoir recours à un ſecond *crayon*, c'eſt-à-dire au *crayon* blanc, pour les lumières. On ne charge de *crayon* blanc que les rehauts, c'eſt-à-dire les endroits frappés de la lumière la plus brillante; on ménage le *crayon* blanc pour gagner les demi-teintes qui elles-mêmes ſont toutes faites par la couleur du papier. Comme les rehauts ſont les touches des lumières, il faut les réſerver, ainſi que les touches d'ombre, pour le dernier travail. Ces deſſins ſe nomment *aux deux crayons*. On y emploie le plus ſouvent le *crayon* noir; ceux au *crayon* de ſanguine ont beaucoup de douceur, mais moins d'effet, & ils exigent un papier d'une demi-teinte plus foible.

On appelle *deſſins aux trois crayons* ceux dans leſquels on emploie les *crayons* noir, rouge & blanc. Le blanc s'emploie comme dans la manière de deſſiner dont nous venons de parler. Le mélange des *crayons* rouge & noir dépend du goût & de l'intelligence. Le *crayon* noir joue le premier rôle dans les plus fortes ombres. Ces deſſins, quand ils ſont bien faits, approchent déjà de la peinture à quelques égards, puiſque les trois *crayons*, bien conduits, produiſent des variétés de teintes. Ils s'en rapprochent encore davantage, quand on y joint des *crayons* de paſtel. On n'emploie guère ce dernier mélange pour les deſſins d'étude: on le réſerve pour des ouvrages qui ont la prétention de plaire par cette ſorte de coloris bâtard.

Souvent on ſe ſert de l'eſtompe pour étendre le *crayon*. Voyez l'article ESTOMPE.

CREUSER, (v. act.) *Creuſer* une taille, c'eſt, dans la gravure au burin, la rentrer pour qu'elle ſoit plus profonde.

Mais quand il eſt queſtion de la gravure en bois, c'eſt ajuſter le bois pour y graver enſuite les lointains & portées éclairées; manière pratiquée pour la première fois en 1725 par M. Papillon, & perfectionnée depuis. Elle conſiſte, 1.° à *creuſer* avec la gouge ces endroits peu-à-peu, artiſtement & aſſez pour que les balles, en touchant la planche, n'y mettent point trop d'encre, & que le papier, poſé deſſus au moment de l'impreſſion, n'y atteignant que légèrement, ces parties ne viennent pas trop dures & trop noires, & ne ſoient pas d'une force égale à celles qui forment les grandes

Digitized by Google

ombres. 2.° A ſe ſervir de quelque grattoir à *creuſer*, pour polir & unir ces fonds, afin de pouvoir deſſiner deſſus & les graver. On verra, dans l'article GRAVURE EN BOIS, la manière de faire proprement ce *creuſage*. (*M.* PAPILLON, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

CREUX, (adj. pris ſubſtantivement.) C'eſt le nom que les ſculpteurs & les mouleurs donnent à un moule pris ſur un modèle, & qui doit ſervir à mouler en plâtre ou autrement une ou pluſieurs figures ſemblables à ce modèle. Ce mot ne s'emploie que pour les moules en plâtre; car on ne dit pas un *creux* de potée, mais un moule de potée.

CROISER, (v. act.) *Croiſer* les tailles eſt la même choſe que faire des *contre-tailles*; c'eſt couper une ſuite de tailles par une ſuite d'autres tailles priſes dans un ſens différent. Les graveurs diſent *croiſer* les tailles & non *contre-tailler*.

CUIVRE, (ſubſt. maſc.) Métal dont ſont faites les planches ſur leſquelles on grave à l'eau-forte, au burin, en manière-noire, en couleurs, à la manière du lavis, à la manière pointillée. Nous dirons, à l'article GRAVURE, les qualités que doit avoir le *cuivre* pour être bon à cet uſage. Il ſuffira de dire ici qu'on n'emploie que le *cuivre* rouge. On dit cependant que le cuivre jaune ſeroit préférable pour la gravure en manière-noire.

Digitized by Google

D

DÉCALQUER, (v. act.) Après avoir pris le calque d'un ouvrage peint ou deſſiné, on le peut *décalquer* ſur un papier ou ſur une toile, pour faire une copie exacte de la peinture ou du deſſin dont le calque a été levé, ou ſur un cuivre vernis, pour s'aſſurer du trait & n'avoir pas l'embarras de le chercher pendant l'opération de la gravure.

DÉCORATION. Nous ne prenons pas ici ce mot dans la ſignification très-étendue où il embraſſe tout ce qui peut décorer une place publique, un édifice, un appartement. Tous les ouvrages des arts peuvent en ce ſens être compris ſous le mot de *décoration*. Mais nous reſſerrons ici ce mot dans la ſignification de *décoration* de théâtre, ou de fête publique. Et dans ce ſens, relativement à la pratique, nous n'avons rien à ajouter à ce qu'on peut lire à l'article DÉTREMPE. C'eſt à la *détrempe* que ſe peignent les *décorations*. Celles de théâtre ſont compoſées de feuilles & d'un rideau. Les feuilles forment les côtés; ce ſont des toiles clouées ſur des chaſſis; le rideau termine le fond, & n'eſt autre choſe qu'un vaſte tableau.

DÉCOUVRIR, (v. act.) Terme de gravure à l'eau-forte. Quand la planche eſt ſuffiſamment mordue, on la *découvre*, c'eſt-à-dire qu'on la dépouille du vernis dont elle eſt enduite. Voyez l'article GRAVURE.

DÉGROSSIR, (v. act.) *Dégroſſir* un marbre, c'eſt l'approcher, mais non pas encore de fort près, des formes du modèle compoſé par le ſculpteur. On charge de cette première opération des ouvriers ſubalternes à qui l'on ne confieroit pas le ſoin délicat d'avancer l'ouvrage.

DESSIN, (ſubſt. maſc.) Ce mot, dans ſon acception la plus ſtricte, ſe borne à ſignifier les délinéamens ou les traits qui circonſcrivent les formes des objets. Mais on l'applique par extenſion aux ouvrages qui joignent à l'expreſſion du contour, celle des effets du clair-obſcur, c'eſt-à-dire l'imitation de la lumière & de l'ombre. Un *deſſin* très-fini eſt un tableau d'une ſeule couleur.

Dans ces ſortes d'ouvrages, on ſuit pluſieurs procédés. On *deſſine* ou au crayon rouge qu'on nomme ſanguine; ou à la pierre noire, ou à la plume, ou au pinceau avec différentes ſubſtances délayées dans l'eau.

Quelquefois on *deſſine* au crayon rouge ou noir ſur papier blanc, & quelquefois avec l'un de ces crayons ſur papier de demi-teinte. Alors on ſe ſert de crayon blanc pour exprimer les lumières, & on laiſſe travailler le papier pour rendre les demi-teintes. On mêlange auſſi ces trois crayons, & c'eſt ce qu'on nomme *deſſins* aux trois crayons. On y joint encore quelquefois des teintes avec du crayon de paſtel, & les *deſſins* alors ſe rapprochent de la peinture.

On *deſſine* au pinceau avec de l'encre de la Chine ou du biſtre ſur papier blanc, ou avec l'une de ces ſubſtances, ou toutes deux, ſur papier coloré, & l'on touche les lumières avec du blanc à l'eau. On fait auſſi de ces *deſſins* avec différentes couleurs qui ont peu de corps. La pratique de ces différentes manières s'acquiert par l'uſage, auquel ne ſuppléeroient pas des préceptes écrits; la théorie de toutes ces manières eſt la même, elle s'acquiert par l'étude de la nature & par la réflexion. *Voyez* les articles CRAYON, AQUARELLE, LAVIS, PAPIER.

Cet article eſt pricipalement deſtiné à renvoyer aux différentes planches qui concernent le *deſſin*. Feu M. Cochin en a dirigé l'exécution; il a enrichi cette collection de pluſieurs *deſſins* de ſa main, & ſur-tout de la vignette. Elle préſente ſous un même coup-d'œil les différentes claſſes par leſquelles on paſſe ſucceſſivement pour parvenir à la parfaite imitation de la nature, qui eſt le but de l'art.

L'art du *deſſin*, né de la ſenſation qu'ont éprouvé les hommes dans tous les temps à l'aſpect du tableau de l'univers, eſt l'effet de l'hommage & du reſpect que nous rendons à la nature & à ſes productions. Rien n'étoit ſi naturel à l'homme, que de chercher à retracer aux yeux de ſes ſemblables une idée nette & reſſemblante des objets qui l'avoient affecté, ſoit afin de perpétuer le ſouvenir des hommes qu'il regardoit on comme ſes bienfaiteurs, ou comme les bienfaiteurs de l'humanité; ſoit pour tranſmettre à la poſtérité ces événemens, ces ſcènes intéreſſantes, que les circonſtances des temps & des lieux, les mœurs, la religion, le coſtume & la nature du climat varient de tant de manières différentes. Si l'on conſidère chaque objet en particulier, & combien d'objets concourent enſemble à former un tableau; quelles

Digitized by Google

difficultés n'a-t-on pas dû rencontrer ? combien d'espèces différentes qui ont chacune des formes & des caractères distinctifs dans chaque *genre* ! Il n'existe rien dans la nature qui ne puisse avoir inspiré aux hommes la noble émulation de dessiner. Elle fut leur premier maître, comme elle le sera toujours ; la raison leur donna des principes, & l'expérience leur fit trouver des proportions & des rapports qui ont applani bien des difficultés. L'enfance de cet art a été aussi celle de la peinture, qui d'abord ne consista qu'en de simples traits informes & grossiers. La perfection du *dessin* amena celle de la peinture, de la sculpture & de la gravure, dont le principal objet est l'expression des formes, & par conséquent le *dessin* lui-même.

Tous les *genres* sont également honneur aux artistes qui s'y distinguent, quoique les uns soient susceptibles de beaucoup plus de difficultés que les autres. L'étude de la *figure* qui comprend généralement l'imitation de la forme & des mouvemens du corps humain, la représentation de nos actions & de nos vêtemens ; l'étude des *animaux*, du *paysage*, des *plantes*, des *coquillages*, des *insectes*, &c. sont des genres particuliers ; tous, variés par les formes & les caractères, sont également fondés sur les mêmes principes, quant à la manière de les exprimer, parce que la lumière agit sur tous les corps de la même manière, & avec la même *harmonie*. Chacun de ces genres se subdivise ; par exemple, celui de la figure produit le *genre* de l'*histoire*, des *batailles*, du *portrait*, &c.

Le plus noble de tous ces *genres* est sans contredit celui qui se propose l'imitation du corps humain. Que l'on considère les rapports & l'analogie des parties du corps qui doivent concourir à exprimer, par exemple, les passions des hommes, leur caractère, leurs actions, leur état, leur âge, leur force, &c. on conviendra facilement que les difficultés des autres genres n'approchent pas de celles qu'il offre à chaque trait.

C'est donc par cette raison, toutes choses étant égales d'ailleurs, que nous nous sommes appliqués particulièrement à traiter de la figure ; les principes de ce genre étant bien connus, il est aisé d'en faire l'application aux autres, puisqu'ils peuvent s'exécuter de la même manière & par les mêmes combinaisons.

L'*anatomie* & la *perspective* sont des sciences également nécessaires au genre dont nous parlons : l'anatomie pour connoître la charpente du corps humain, c'est-à-dire les os qui modifient la forme extérieure du corps en général, & celle de chaque membre en particulier ; pour donner aux muscles leurs véritables positions, & pour les accuser convenablement à l'action qu'ils ont sur les membres, & aux mouvemens qu'ils leur impriment. La perspective, pour bien concevoir les plans *d'une figure* ou *d'un grouppe*, pour exprimer les racourcis & la diminution des corps, à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil du spectateur, & pour pouvoir mettre en même-temps de l'intelligence dans les *grouppes* de *lumière* & d'ombre par rapport aux plans qu'ils occupent. Les ouvrages des grands maîtres prouvent clairement qu'ils avoient fait une étude sérieuse de ces sciences qu'ils regardoient comme la base fondamentale du *dessin* : en effet, lorsqu'on les possède, non-seulement on s'épargne beaucoup de temps & de peine, & l'on ne fait rien au hazard ; mais tout ce que l'on dessine d'après nature, porte avec soi ce caractère de vérité & de précision qui frappe au premier coup-d'œil.

Pour parvenir à la pratique du *dessin*, nous avons représenté dans les premières planches de cet ouvrage, les instrumens dont on se sert, suivant les différentes manières dans lesquelles on veut traiter son *dessin* ; comme le porte-crayon, l'estompe, le pinceau, la plume. Le compas, la règle, le chevalet, le pantographe, la chambre obscure, le mannequin sont regardés comme des moyens de faire plus commodement ou plus facilement les différens objets que l'on a à copier, lorsque l'objet qu'on se propose en copiant n'est pas d'étudier, mais de parvenir à la plus juste & la plus précise imitation du modèle ou de l'exemple.

Quoique nous joignions à chaque planche une explication qui en indique le sujet, & l'application que l'on en doit faire, nous croyons cependant nécessaire de dire quelque chose sur la manière de se conduire en dessinant d'après le *dessin*, d'après la *bosse* & d'après *nature*.

Dessin d'après l'exemple.

La planche VIII de ce recueil représente des ovales de têtes, vues de *face*, de *trois-quarts*, de *profil*, *levées*, *baissées*, *panchées*, &c. C'est par-là qu'un élève doit commencer : il doit s'exercer à les tracer au crayon jusqu'à ce qu'il en ait saisi les divisions, & les lignes sur lesquelles sont posés les yeux, le nez, la bouche & les oreilles ; parce que c'est de ce principe bien conçu que l'on parvient à mettre une tête *ensemble*, dans quelque situation qu'elle soit. Il copiera ensuite toutes les parties de la tête prises séparément, c'est ce que représentent les planches IX & X.

Mengs vouloit qu'on fît dessiner d'abord aux élèves des figures de géométrie, sans règle ni compas. Laireſſe conſeille de leur donner d'abord pour modèles des uſtenſiles communs, tels que des chandeliers, des vaſes, &c. L'objet principal eſt de leur rendre l'œil juſte en leur faiſant tracer des lignes très-variées, & l'on

Digitized by Google

trouve cette variété dans celles que décrivent les différences formes du corps humain. L'élève pourroit ſe rebuter, ſi on vouloit l'aſſujettir long-temps à ne deſſiner que des figures de géométrie : il faut tâcher de lui procurer quelqu'amuſement en même-temps qu'on lui propoſe une étude, & c'en eſt un pour lui de copier une tête dont on lui fait remarquer la beauté.

On le fera donc paſſer, plutôt qu'on ne le voudroit peut-être, aux têtes entières, pl. XI. Il fera uſage des principes qu'il vient de copier, c'eſt-à-dire, par exemple, qu'il doit faire attention que les lignes ſur leſquelles ſont placés les yeux, le nez, la bouche & les oreilles, ſont parallelles entr'elles, & que, quoique ces lignes ne ſoient point tracées ſur l'original qu'il a devant lui, ce principe y eſt obſervé. D'après ces conſidérations, il commencera par tracer ou *eſquiſſer* légèrement le tout enſemble : en comparant les parties les unes avec les autres & avec les diſtances qui les ſéparent, il s'aſſurera ſi ſon *deſſin* eſt conforme à l'original ; alors il donnera plus de fermeté à cet *enſemble*, c'eſt-à-dire qu'il s'aſſûrera davantage de ce qu'il vient d'eſquiſſer ; puis il y ajoutera les ombres, en ſuivant exactement ſon original. Il établira d'abord les principales maſſes d'ombre, qu'il adoucira vers la lumière par des demi-teintes, en chargeant moins ſon *deſſin* de crayon. Il comparera auſſi les parties ombrées les unes aux autres, les demi-teintes aux reflets, & il réſervera ſes derniers coups de crayon pour les touches les plus fortes.

L'élève continuera à copier des *deſſins* de têtes vues de différens côtés, juſqu'à ce qu'il ſoit aſſez familiariſé avec ces premiers principes, pour s'y conformer paſſablement.

Il deſſinera enſuite des piés & des mains, des bras & des jambes, pl. XII & XIII. Il s'appliquera ſur-tout à mettre enſemble bien juſte, & il ombrera comme nous venons de le dire.

Après cette étude réitérée, l'élève copiera des *académies* ou figures entières, pl. XV, XVI, XVII, XVIII & XIX ; mais auparavant il doit en connoître les proportions générales : c'eſt à cet uſage que nous avons deſtiné la pl. XIV.

Il y verra les proportions des différentes parties d'une figure qui a huit têtes de hauteur. Dans les diviſions qui y ſont marquées, la lettre *T* ſignifie une tête, la lettre F une face, & la lettre N un nez.

En commençant ſon deſſin, il s'attachera à ſaiſir le tour ou le mouvement de la figure qui lui ſert de modèle, en l'eſquiſſant légèrement au crayon ; il obſervera ſur ce modèle les parties qui ſe correſpondent perpendiculairement & horiſontalement, afin de les mettre chacune à leur place les unes à l'égard des autres. Aidé par les proportions qu'il connoît déja, il ſe conformera à celles du deſſin qu'il copie, c'eſt-à-dire aux proportions réciproques de toutes les parties, à la figure entière.

Enfin lorſqu'il croira être ſûr de toutes ces choſes, il fortifiera les contours de ſa figure en y donnant toutes les fineſſes de détail, le caractère & la légéreté de l'original ; il indiquera les formes extérieures & apparentes, occaſionnées par la poſition intérieure des muſcles ; il marquera les maſſes d'ombre & de lumière. C'eſt ce que l'on nomme mettre *enſemble* ou *au trait* une figure, comme on voit à la pl. XIV. Alors il finira ſon deſſin, c'eſt-à-dire qu'il l'ombrera, comme nous avons dit ci-deſſus, en obſervant la comparaiſon des ombres avec les demi-teintes & les reflets du deſſin original.

Il doit commencer par établir légèrement toutes les maſſes d'ombre, afin de pouvoir les porter petit-à-petit au ton de celles de ſon exemple, en ſe réſervant pour la fin de donner les forces & les touches les plus vigoureuſes ; ménager les reflets, fortifier les endroits qui n'en reçoivent point, & bien faire attention aux demi-teintes qui lient les lumières aux ombres d'une manière inſenſible, & empêchent les ombres de trancher ; enfin ſuivre de point en point ce qu'il a ſous les yeux ; car copier un deſſin, c'eſt l'imiter de telle manière, que l'on puiſſe prendre la copie pour l'original. Il faut s'exercer à pluſieurs reprîſes ſur différens deſſins de têtes, piés, mains, académies, figures de *femmes*, *enfans*, figures drapées ; *voyez* les planches depuis la onzième juſqu'à la vingt-huitième : on deſſinera indifféremment, ſoit au crayon de ſanguine ou de pierre noire ſur du papier blanc, ſoit aux crayons noir & blanc ſur du papier de demi-teinte, comme *gris*, *bleu*, ou couleur de *chair* tendre, que l'on fabrique exprès pour les deſſinateurs.

Toutes ces manières de deſſiner reviennent au même ; ſi, par exemple, on deſſine ſur du papier de demi-teinte, le ton du papier formera naturellement les demi-teintes, & l'on rehauſſera les lumières avec le crayon blanc. Par conſéquent on chargera moins ſon deſſin de crayon de ſanguine, ou de pierre noire pour former les ombres. Au lieu que, lorſque l'on deſſine ſur le papier blanc, comme les plus fortes lumières ſont formées par le papier même, on eſt obligé de faire les demi-teintes avec le crayon de couleur, & on charge les ombres à proportion, ſuivant ſon original.

Cependant les peintres ſur-tout feront bien de deſſiner à l'eſtompe ſur papier de demi-teinte, parce que cette manière approche davantage de la manœuvre de la peinture. D'ailleurs elle eſt plus expéditive : & le principal objet de l'élève eſt de ſe mettre dans la tête un grand nombre de formes & de mouvemens, & non de couvrir

Digitized by Google

le papier de hachures bien proprement établies, ou d'un *grené* bien agréable à l'œil.

Par l'étude que nous venons de prescrire, l'élève acquerra ce coup-d'œil juste, cette habitude & cette facilité à manier le crayon, que l'on nomme *pratique*, qui doivent être le principal objet du temps qu'il y emploiera, s'il veut faire quelque progrès dans l'art : par-là il sera en état de dessiner d'après la bosse, pour se préparer à dessiner d'après la nature.

Dessin d'après la bosse.

Dans cette étude l'attention devient encore plus nécessaire, & les difficultés qu'éprouve l'élève deviennent plus grandes. Il faut qu'il raisonne ce qu'il a fait, ce qu'il va faire & ce qu'il va voir, d'après ce qu'il a vu dans les dessins des maîtres qu'il vient de copier; il faut qu'il connoisse les os par leurs noms, par leurs formes & leurs articulations; qu'il connoisse les muscles qui les enveloppent, leur *origine*, leur *insertion*, leurs *fonctions* & leurs formes, afin de pouvoir y donner le caractère & la vraisemblance qui conviennent au mouvement d'une figure; c'est l'étude de l'*anatomie* qui doit le guider maintenant. Nous renvoyons à nos planches anatomiques, pl. I, II, III, IV, V, VI, VII; nous les croyons plus que suffisantes pour ce qui regarde le dessin, & nous n'avons pas jugé à-propos de les répéter ici, afin d'éviter un double emploi.

Il faut que l'élève étudie le squelette & le dessine de différens côtés; *voyez* pl. I, II, III. Il étudiera pareillement l'écorché, & le dessinera de tous les côtés; *voyez* pl. IV, V, VI, VII & VIII. Le fruit qui résultera de cette étude, le conduira à dessiner d'après la *bosse* & d'après nature avec discernement, & donner à ce qu'il fera un caractère vraisemblable.

Les figures antiques que nous possédons, celles que *l'Hercule Farnèse*, *l'Antinoüs*, *l'Apollon*, *la Vénus de Médicis*, *le Laocoon*, *le Torse*, (*voyez* pl. XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII & XXXVIII,) & tant d'autres offrent aux artistes les moyens de connoître les belles formes & l'élégance des proportions. Ces chef-d'œuvres de l'art sont précieux; leurs célèbres auteurs ont, en les formant, corrigé les défauts de la nature commune, & par le beau choix qu'elles offrent, on peut dire que chacune rassemble, relativement à ce qu'elle représente, tout le caractère, toute l'élégance & toutes les graces qu'il est presque impossible de trouver réunis dans un même sujet animé.

Avant que de les dessiner en entier, on en dessinera les parties séparément, comme têtes, pieds & mains; on fera ensuite toute la figure; pour mettre *ensemble*, on s'y prendra comme nous l'avons dit des académies, & on ombrera en suivant exactement l'effet du modèle, & en comparant les masses d'ombre aux reflets & aux demi-teintes. Le but de cette étude est de préparer l'élève à dessiner d'après nature, & de lui faire connoître les belles proportions & les belles formes.

On dessine d'après la *bosse* au jour ou à la lampe, avec tel crayon, ou sur tel papier que l'on juge à-propos, ainsi que d'après nature.

L'élève, avant que dessiner d'après nature, étudiera aussi la perspective; *voyez* l'article PERSPECTIVE.

Dessin d'après nature.

C'est ici le lieu de faire la récapitulation des connoissances que l'élève a acquises, en étudiant la *perspective*, l'*anatomie*, l'*antique*, afin d'en faire une application raisonnable.

1.° Par rapport à la *perspective*: pour s'assurer des plans des figures en général, & sur-tout de celles où il se trouve des racourcis; *voyez* pl. XVII, XVIII & XIX. La moindre négligence sur cette article peut détruire toute la proportion, & rendre les mouvemens tout-à-fait impossibles. Pour saisir & faire passer à-propos un contour sur un autre, afin de chasser la partie qui fuit, intelligence sans laquelle l'*ensemble* sera faux, & avec l'effet le mieux entendu, les lumières & les ombres les mieux observées, une figure paroîtra toujours ridicule, & n'aura pas l'action que l'on se proposoit. Il en est de même pour les groupes de plusieurs figures. *Voyez* pl. XIX, où les plans sont indiqués par les lignes *A*, *B*, *C*, *D*. A l'égard du *fini* ou de l'*effet*, c'est la même science qui détermine en général le degré de force des ombres sur les premiers plans, & leur affoiblissement à mesure que les corps qui les produisent s'éloignent. Les *ombres portées* suivent ce même principe; il faut cependant y joindre la connoissance des effets de lumière que l'on nomme *clair-obscur*. Cette connoissance, à la vérité, peut être regardée comme une des branches de la perspective, aérienne; mais sous cette dénomination, on la distingue de la perspective linéale.

2.° Par rapport à l'*anatomie*: pour ne rien faire de faux & de hasardé dans les articulations & dans les attachemens; pour sentir le vrai mouvement des muscles, les accuser où ils doivent être; pour exprimer davantage ceux qui sont en action, & donner à ceux qui obéissent au mouvement des autres, les inflexions qui font ce beau contraste que l'on remarque dans la nature.

3.° Par raport à l'*antique*; pour rectifier les formes quelquefois défectueuses de la nature, & se déterminer sur le choix de celles qu'il est plus important de saisir & de faire sentir; car

en étudiant la nature, il eſt néceſſaire, en ne s'écartant point de la vérité, de s'accoutumer à y voir principalement ce qu'elle offre de grand & de noble, en y ſubordonnant toutes les petites parties. On doit donc s'habituer à faire ce choix par la comparaiſon de la nature aux belles productions des antiques, & aux ouvrages des grands maîtres.

Pour deſſiner d'après nature, on poſe à la volonté un homme nud, ſoit aſſis, de bout, couché, ou dans quelqu'autre attitude d'action & de vigueur, mais cependant naturelle. Ce *modèle* peut être éclairé par la lumière du jour, ou par celle d'une lampe; ce dernier cas eſt repréſenté dans la vignette. *Voyez* pl. I. Le modèle eſt beau à deſſiner de tous les côtés, mais on peut choiſir celui qui intéreſſe davantage; on deſſine indifféremment ſur le papier blanc ou de demi-teinte.

On doit, comme nous avons dit en parlant des académies, s'appliquer dès le premier inſtant à ſaiſir le *tour* ou le *mouvement* de la figure par un trait léger, parce que le modèle peut ſe fatiguer & varier, ſur-tout lorſqu'on cherche à ſe préparer à l'art de la compoſition, dont un des plus grands mérites eſt de bien rendre l'action & le mouvement. Mais lorſqu'on tend à ſe perfectionner dans celui de bien exécuter les détails, il eſt quelquefois avantageux d'attendre, pour arrêter ſon trait, que le modèle ſe ſoit préſenté en quelque manière, & ait pris la poſition qui lui eſt plus commode, & qu'on eſt sûr qu'il reprendra toujours naturellement, malgré les avis de ceux qui ont pris le premier moment de l'action. Il en réſulte qu'on a beaucoup de facilité à étudier les parties qui ſe repréſentent toujours ſous le même aſpect. Le ſentiment qu'on oſe avancer ici, pourra d'abord paroître contraire aux leçons que donnent ordinairement les bons maîtres, mais il eſt fondé ſur l'expérience. On prendra les mêmes précautions que nous avons indiquées, pour mettre toutes les parties bien à leurs places & ſur leurs plans, & on achevera de *mettre la figure enſemble*, en obſervant les proportions générales, *voyez* pl. XIV, & en indiquant les muſcles apparens par des contours & des coups de crayon plus aſſurés. On doit apporter beaucoup d'attention à ne point mettre d'égalité dans les formes, parce que la nature n'en a pas, c'eſt-à-dire qu'une forme eſt toujours balancée par une autre plus grande ou plus petite qui la fait valoir, de manière que les contours extérieurs ne ſe rencontrent jamais vis-à-vis les uns des autres, comme ceux d'un baluſtre; mais au contraire, ils ſemblent éviter cette rencontre, & s'enveloppent mutuellement. Il ne faut que conſidérer la nature pour s'en convaincre. *Voyez* auſſi pl. XV, XVI, XVII, XVIII, XIX & XX.

Pour ombrer ſa figure, il faut commencer par établir ſes principales maſſes d'ombres en leur donnant à-peu-près la moitié du ton qu'elles doivent avoir, afin de pouvoir réſerver les reflets de lumière que le modèle reçoit des corps étrangers qui l'environnent. Si l'on conſidère en général tout le côté éclairé du modèle, l'on n'appercevra qu'une ſeule maſſe de lumière, dans laquelle ſont des détails occaſionnés par le plus ou le moins de relief qu'ont les muſcles, mais qui ne l'interrompent pas; ainſi il faut que tous ces détails, toutes ces parties lumineuſes ſoient liées enſemble, de manière qu'elles ne faſſent qu'un tout, en réſervant ſeulement à celles qui ſont les plus ſaillantes, & qui reçoivent la lumière la plus large, les plus grands clairs.

En examinant la nature, on s'appercevra que la lumière a cette propriété de rendre ſenſible tous les objets de détails qui ſont dans ſa maſſe générale, & qu'au contraire les maſſes d'ombres éteignent & confondent enſemble ces mêmes détails, à moins qu'ils ne ſoient réfléchis par d'autres objets éclairés; d'où il s'enſuit que les ombres les plus ſourdes & les plus vigoureuſes ne ſont pas toujours ſur les premiers plans, mais ſur ceux où il eſt impoſſible qu'il ſoit apporté aucun reflet; ou bien qui ſont trop éloignés pour que cette lumière du reflet puiſſe parvenir aſſez à nos yeux, & les affecter aſſez fortement pour y produire quelque ſenſation; généralement les principaux groupes de lumière ſont toujours ſoutenus par les ombres portées les plus vigoureuſes. On pourra faire ces obſervations ſur pluſieurs figures groupées enſemble. *Voyez* Pl. XIX.

Enfin on achevera ſa figure en donnant aux ombres toute la force que l'on verra dans le modèle, en obſervant de les adoucir du côté des lumières par des demi-teintes, afin qu'elles ne tranchent pas. On fortifiera davantage les ombres dans les endroits qui ne reçoivent point de reflets; il faut ménager les contours du côté de la lumière, & donner plus de fermeté à ceux qui en ſont privés; il faut faire la comparaiſon de toutes les parties les unes avec les autres, afin de placer les lumières & les touches les plus vigoureuſes à propos, & de faire ſentir celles qui avancent ou qui fuient: par ce moyen, on parviendra à donner à ſon deſſin toute l'harmonie & l'effet de la nature. Il faut s'appliquer particulièrement à finir avec ſoin la tête, les mains & les pieds; ces parties bien deſſinées donnent beaucoup de grace à une figure, & font juger ordinairement de la capacité du deſſinateur.

On doit prendre garde que ce que l'on ſait de l'anatomie, n'entraîne à faire trop ſentir les muſcles; c'eſt un défaut dans lequel tombent la plupart des jeunes gens, qui croient par-là

Digitized by Google

donner un caractère plus mâle & plus vigoureux à leurs figures : mais ils se trompent, ils prouvent tout au plus qu'ils savent l'anatomie ; quand on veut exprimer la force & la vigueur, il faut choisir un modèle plus robuste, plus nerveux, & le dessiner tel qu'il est : alors on trouvera bien de la différence entre un dessin fait d'après nature, & celui que l'on auroit, pour ainsi dire, écorché d'imagination. Ce vice est d'autant plus dangereux pour ceux qui se livrent à cette manière, qu'il leur est presque impossible par la suite de s'assujettir à rendre fidèlement les graces & la simplicité de la nature ; ainsi on doit donc s'habituer de bonne heure à dessiner les objets tels qu'on les voit, en ne se servant des lumières que l'on a acquises que pour en juger sainement.

On se servira des mêmes principes pour dessiner d'après nature les femmes, les enfans, en observant que les muscles sont moins apparens, ce qui rend les contours très-coulans ; & que les proportions en sont différentes. *Voyez* Pl. XIX, XX, XXI, XXII & XXXV, & leurs explications.

Lorsque l'on veut caractériser l'*enfance*, l'*adolescence*, la *vieillesse*, il faut aussi en faire des études d'après nature, & faire un bon choix des modèles dont on se servira. *Voyez* Pl. XXI & XXII.

L'expression des passions est une étude qui demande beaucoup d'application, & que l'on ne doit point négliger, parce que les moindres compositions ont un objet qui entraîne nécessairement le dessinateur à donner aux têtes de ses figures le caractère qui leur convient relativement à son sujet ; mais comment pouvoir dessiner d'après nature les mouvemens de l'ame ? comment pouvoir saisir d'après une scène composée de plusieurs personnes (en supposant que le dessinateur y fût appellé) toutes ces sensations qui les affectent chacune différemment, suivant l'intérêt particulier qu'elles prennent au spectacle qui leur est commun, ou de *haine*, ou de *colère*, ou de *désespoir*, ou d'*étonnement*, ou d'*horreur* ? Quand on se proposeroit de ne saisir qu'une de ces expressions, la tentative deviendroit presqu'impossible, parce qu'elles ne sont toutes produites que par les circonstances d'un moment, que l'instant d'après décompose & détruit, c'est-à-dire, que tel homme passera d'un moment à l'autre de la haine à la pitié, de l'étonnement à l'admiration, de la joie à la douleur ; ou que la même passion subsistant, elle se fortifiera ou s'affoiblira, & que le même personnage prendra, pour un œil attentif, une infinité de physionomies successives. Voilà des difficultés insurmontable pour le dessinateur qui se proposeroit d'attraper à la pointe de son crayon des phénomènes aussi fugitifs ; il n'en est pas moins important pour lui d'être témoin des différentes scènes de la vie. Les images le frappent, elles se gravent dans son esprit, & les fantômes de son imagination se réveillent au besoin, se représentent devant lui, & deviennent des modèles d'après lesquels il compose.

Mais pour tirer un parti sûr & facile des richesses de son imagination, il faut auparavant avoir étudié dans les tableaux, les statues & les dessins des maîtres, qui les ont le mieux rendus, les signes qu'ils ont trouvés convenables pour exprimer, dans une tête, telle ou telle passion. Le dessinateur consultera aussi sa raison & son cœur, & ne fera rien que ce qu'il sentira bien. Le célèbre le Brun qui avoit étudié cette partie, nous a laissé des modèles que l'on peut consulter. *Voyez* les Pl. XXIV, XXV & XXVI.

C'est un objet important dans une figure que les *draperies* en soient jettées naturellement, & que la cadence des plis se ressente de la nature des étoffes ; on doit donc, autant qu'il est possible, les dessiner d'après nature & sur un modèle vivant. Cependant comme le modèle est sujet à varier, & que les moindres mouvemens peuvent déranger, sinon la masse générale de la draperie, du moins la quantité des plis, & leur donner à chaque instant des formes différentes : il arrive de-là que le dessinateur est obligé de passer légèrement sur quantité de petits détails importans, pour ne s'attacher qu'au jeu du tout ensemble & à l'effet général, & suppléer au reste en travaillant d'imagination. Cet inconvénient est très-grand, & apporte souvent de grands défauts de vérité dans un dessin ; car il est essentiel, comme nous venons de le dire, que la forme des plis, leurs ombres & leurs reflets caractérisent la nature & l'espèce de l'étoffe, c'est-à-dire, si c'est du linge, du drap, du satin, *&c.* Or, comment rendre ce qui appartient à toutes ces espèces, si les formes des plis, les lumières, les ombres & les reflets s'évanouissent à chaque instant, & ne paroissent jamais dans leur premier état, sur-tout lorsque les étoffes sont légères & cassantes ?

Voici un moyen dont on se sert pour étudier plus commodément, & qui est d'un grand secours sur-tout pour les commençans. On jette une draperie quelconque sur une figure inanimée, mais de proportion naturelle, que l'on nomme *mannequin*. *Voyez* Pl. VI & VII. On pose cette figure dans l'attitude qu'on a choisie : alors on en dessine la draperie telle qu'on la voit ; on peut l'imiter dans ses plis, ses ombres, ses lumières & ses reflets, par la comparaison que l'on en fait. Il faut répéter cette étude sur des étoffes différentes, afin de s'habituer à les traiter différemment. Les formes des draperies se soutiennent davantage dans certaines étoffes,

Digitized by Google

étoffes, & se rompent & se brisent plus ou moins dans d'autres.

On observera aussi que les têtes des plis sont plus ou moins pincées, & les réflets plus ou moins clairs; c'est à toutes ces choses que l'on connoît que les draperies ont été dessinées d'après nature.

Il ne faut pas ignorer la manière de draper des anciens, & on la connoîtra en dessinant leurs figures drapées; c'est un style particulier qui a de très-grandes beautés, & où l'on trouve les principes les plus certains de l'art de draper. On en pourra faire l'application en différentes occasions. *Voyez* Pl. XXVIII & XXIX.

Après une longue & pénible étude d'après des desſins, la bosse & la nature, si l'on a du génie, on passera à la composition.

Lorsque l'on compose un sujet, on jette sa première pensée sur le papier au crayon ou à la plume, afin de distribuer ses groupes de figures sur des plans qui puissent produire un effet avantageux, par de belles masses de lumières & d'ombres; ce dessin se nomme *croquis*. C'est en conséquence de cette distribution que l'on connoît toutes les études de figures & de draperies à faire, pour que le dessin soit correct & fini. *Voyez* Pl. XXX & XXXI.

A l'égard du paysage, on pourra en dessiner d'après nature, en suivant la règle générale que nous avons établie ci-dessus, pour la perspective des plans, l'exactitude dans les formes, & l'harmonie de l'effet. C'est une pratique que l'on acquiert plus facilement, quand on sait bien desliner une figure. *Voyez* Pl. XXXII; il en est de même des *ruines*, des *marines*, &c.

On se sert quelquefois pour desliner des paysages, des ruines ou des vues perspectives, de la *chambre obscure*; cet instrument a cet avantage, qu'il représente les objets tels qu'ils sont dans la nature, de manière que ceux même qui ne savent pas desliner, peuvent facilement représenter tout ce qu'ils veulent très-correctement; mais lorsque l'on possède le dessin, on ne doit point abuser de la facilité que cet instrument procure, en ce qu'il refroidiroit le goût, & que cette habitude arrêteroit insensiblement les progrès de l'art. *Voyez* Pl. IV & V.

Pour desliner les animaux, il en faut connoître l'anatomie; on consultera les dessins des meilleurs maîtres, & ensuite on étudiera la nature. Si l'on se propose quelque supériorité dans un genre, quel qu'il soit, on ne doit rien faire que d'après elle; elle seule peut conduire à une imitation vraie qui est le but de l'art. Tout ce qui est fait de pratique, n'en impose qu'un moment, & quelque agrément séducteur qu'il puisse présenter sans la vérité, il ne peut satisfaire le vrai connoisseur.

Beaux-Arts. Tome II.

Enfin l'art consiste à voir la nature telle qu'elle est, & à sentir ses beautés; lorsqu'on les sent, on peut les rendre, & l'on possède ce qu'on appelle la bonne *manière*, expression qui suppose toujours la plus rigoureuse imitation; mais ce n'est que par le zèle le plus ardent, l'étude la plus laborieuse, & l'expérience la plus consommée que l'on parvient à ce but. La récompense est entre les mains de l'artiste; il cultive son propre héritage, il arrose ses propres lauriers; & les fleurs & les fruits qui naîtront de son travail, le conduiront au temple de l'immortalité, que l'envie elle-même sera forcée de lui ouvrir.

Nous croyons devoir conseiller aux commençans de ne point dessiner d'après l'*estampe*, à moins qu'ils ne puissent faire autrement, ou qu'ils ne veuillent apprendre à desliner à la plume, parce que la *gravure* n'est point du tout propre à enseigner la vraie manière de desliner au crayon: au contraire, elle donnera à ceux qui s'y appliqueront trop long-temps, un goût sec, maniéré, & servile dans l'arrangement des hachures. Si l'on s'en sert, il faut être assez avancé pour ne prendre que l'esprit du dessin & de l'effet, sans se proposer de rendre coup pour coup tous les traits.

PLANCHE I.

Vue d'une école de dessin, son plan & son profil.

La vignette de M. Cochin représente à gauche de celui qui regarde & sur le premier plan, de jeunes élèves qui copient des desſins. Ces desſins sont attachés à une sorte de croix qu'on appelle *porte-original*. La branche de cette croix, au moyen de chevilles & de trous percés à des hauteurs différentes, peut s'élever & se baisser au gré de ceux qui en font usage. Sur le second plan est un autre groupe d'élèves qui desſinent d'après la bosse; le modèle qu'ils copiene est posé sur une *selle*, & est éclairé par la lampe que l'on voit suspendue au-dessus. A droite & sur le plan le plus éloigné, sont des élèves qui desſinent d'après nature; le modèle est au milieu d'eux & élevé sur une table que l'on a représentée dans le bas de la Planche, *fig.* 1. Un de ses genoux est appuyé sur une caisse, afin de contraster le mouvement de cette attitude. Les écoles académiques doivent être munies de caisses de proportions différentes dont on se sert au besoin pour servir d'appui au modèle, suivant les différentes poses auxquelles on l'assujettit. Le plancher doit aussi avoir un fort anneau pour recevoir une corde dont le modèle est obligé de se saisir dans certaines poses, & sans laquelle il ne pourroit les tenir. On voit un des élèves occupé à prendre les à-plombs de la figure en présentant vis-à-vis d'elle son porte-crayon

perpendiculairement ; ce modèle eſt éclairé par un lampadaire placé devant & au-deſſus de lui, dont le volume de lumière eſt ſuffiſant à tous ceux qui deſſinent. Tout le côté du modèle qui n'eſt point éclairé ſe nomme *côté de reflet ;* ceux qui commencent ne doivent point choiſir cette place, parce qu'elle ſuppoſe de l'art & de l'expérience ; mais lorſque l'on eſt un peu avancé, on en tire un très-grand profit. Ces ſortes de figures doivent être deſſinées de fort peu de crayon ; c'eſt-à dire, que les ombres doivent être tendres, les reflets bien ménagés & ſoutenus par des touches frappées à propos Sur le premier plan, à droite, eſt un élève qui modèle d'après l'antique. On peut regarder cette étude comme une manière de deſſiner propre aux Sculpteurs ; elle s'exécute à la main & à l'ébauchoir ſur de la terre molle.

Bas de la Planche.

Fig. 1, 1, 2, 3, 4, Plan de la *ſalle* ou *école* pour deſſiner d'après nature.

A, la table ſur laquelle ſe poſe le modèle.

b, bacquet plein d'eau pour recevoir les égoutures de la lampe ſuſpendue au-deſſus.

c, *c*, *c*, *c*, *c*, &c. bancs ou gradins ſur leſquels ſe placent les deſſinateurs.

CCC, banc dit *des ſculpteurs*, c'eſt celui qu'ils occupent pour modeler d'après nature ; mais, à leur défaut, les deſſinateurs s'en emparent.

d d d d, marche-pieds des bancs.

e e, intervalle d'un banc à un autre.

a, banc pour ceux qui deſſinent dans le *reflet*.

g g g g, paſſages.

h, poële.

i i, croiſées que l'on bouche pendant le temps où l'on deſſine d'après nature au jour, afin de ne recevoir qu'une ſeule & même lumière de la croiſée *k*, dont l'ouverture a huit pieds.

l l l, portes.

m, veſtibule.

n, cabinet.

o o, ſalle propre à d'autres exercices.

2. Profil des bancs.

A, la table.

a, ſon pied ou ſocle ſur lequel elle peut tourner en tous ſens, afin de pouvoir, lorſque le modèle eſt poſé, l'éclairer le plus avantageuſement.

e e, les bancs.

C, banc des ſculpteurs.

d d d d, marchepieds des bancs.

PLANCHE II.

Fig 1. Porte-crayon.

a, le crayon.

2. Crayon.

3. Eſtompe, c'eſt un morceau de chamois roulé fort ſerré, lié avec du fil, & taillé en pointe émouſſée vers les extrémités. On s'en ſert pour fondre & unir enſemble tous les coups de crayons dont on a préparé les maſſes d'ombres & les demi-teintes d'une figure, en frottant légérement, comme avec un pinceau, une des extrémités ſur toutes les hachures, & on rehauſſe les plus fortes ombres par des coups de crayons hardis & des touches franches ; cette manière de deſſiner eſt expéditive & imite très-bien la douceur de la chair.

4. Plume à deſſiner.

5. Canif à tailler le crayon.

6. Compas. On doit obſerver de ne point s'en ſervir pour deſſiner des têtes ou des figures, mais ſeulement pour s'aſſurer des lignes perpendiculaires ou paralleles qui ſe rencontrent dans les ſujets où il entre de l'architecture. Cette interdiction de l'uſage du compas n'eſt que pour les élèves qui doivent tendre à acquerir la juſteſſe du coup-d'œil, indépendamment de tous les inſtrumens ; mais d'ailleurs l'uſage du compas, des quarreaux, des à-plombs, &c. eſt permis aux artiſtes dans les occaſions où ils ne doivent négliger aucun moyen de parvenir à la plus parfaite préciſion.

Les figures ſuivantes ſont néceſſaires pour deſſiner au lavis.

7. Pinceau.

8. Pinceaux entés en *a*, ſur un morceau de bois ou d'ivoire.

9. Pot à l'eau.

10. Pain d'encre de la Chine.

11. Coquille pour délayer l'encre, le biſtre, ou les couleurs qui s'employent au lavis.

12. Regle pour tracer les objets dont les ſurfaces ſont des lignes droites.

13. Chevalet ou *porte-original*. (*Voyez* l'article *Chevalet.*)

a. le pied.

b b, la tige percée de trous dans ſa partie ſupérieure.

c c, les bras.

d, vis qui fixe les bras à la hauteur la plus commode dans les trous de la tige.

e, ficelle pour ſuſpendre le deſſin.

f f, fiches qui attachent le deſſin à la ficelle.

14. Selle à l'uſage de ceux qui deſſinent d'après la boſſe.

1. Plateau mobile ſur lui-même, ſur lequel on place le modèle.

2. Chapiteau de la ſelle, percé, au milieu, d'un trou dans lequel paſſe la tige du plateau.

3. Tige qui fait tourner le plateau ſur lui-

Digitized by Google

même ; elle eſt percée de trous dans ſa partie inférieure.

4. Cheville qui ſert à élever la tige & le plateau, en la fixant dans des trous différens.

5. Tablette percée pour recevoir la tige, & qui ſert de point d'appui à la cheville.

15. Porte-feuille ſur lequel on deſſine, en le poſant ſur ſes genoux, comme on voit dans la vignette, *Planche I.*

16. *a b c d*, chaſſis de réduction ; ce chaſſis eſt un parallelograme rectangle diviſé à volonté en un nombre de carreaux égaux, formés par des fils ou des ſoies très-fines, qui ſont attachés aux points de diviſion marqués ſur les quatre tringles ou côtés *a b*, *b d*, *d c*, *c a*. On ſe ſert de cet inſtrument pour réduire un deſſin ou un tableau ſur lequel on ne veut point tracer de lignes.

17. *i l m n*. Deſſin réduit dans une grandeur donnée *o p q r* ; pour le faire, on diviſe cette grandeur par des lignes au crayon, en autant de carreaux que le deſſin *e f g h* en occupe, étant poſé ſous le chaſſis, *fig.* 16. alors on trace exactement dans chacun de ces carreaux, correſpondans à ceux de l'original, les mêmes parties qui ſont compriſes ſous ceux du chaſſis. Cette manière de réduire ſe nomme *particulier.*

PLANCHE III.

Deſcription & uſage du Pantographe, nommé communément Singe, conſidérablement changé & perfectionné par Cuivet, Ingénieur du roi & de MM. de l'Académie royale des Sciences pour les inſtrumens de Mathématiques.

Cet inſtrument eſt compoſé de quatre regles de bois d'ébène ou de cormier : il y en a deux grandes & deux petites. Les deux grandes A B, A C ſont jointes enſemble à l'une de leurs extrémités par une tige qui les traverſe, portant un écrou par-deſſus avec lequel on leur donne plus ou moins de liberté : le bas de cette tige eſt coudé, & porte une roulette *a*, que l'on voit *fig.* 1, qui poſe ſur la table & ſe prête à tous les mouvemens. Les deux autres regles L M, M N ſont attachées vers le milieu de chacune des grandes, & elles ſont jointes enſemble par l'autre bout ; enſorte que ces quatre regles forment toujours un parallelograme, en quelque façon que l'on faſſe mouvoir l'inſtrument.

Les deux grandes regles, & une des petites, portent chacune une boîte qui ſe place & s'arrête à tel endroit que l'on veut deſdites regles, par le moyen d'une vis placée au-deſſous. Ces boîtes ſont chacune percées d'un trou cylindrique ſur le côté, dans lequel ſe placent alternativement trois choſes ; ſavoir, une pointe à calquer, *fig.* 7, un canon, *fig.* 8, dans lequel ſe loge un porte-crayon qui ſe hauſſe ou ſe baiſſe de lui-même, ſuivant l'inégalité du plan ſur lequel on travaille, & enfin, un ſupport, *fig.* 5, qui ſe viſſe dans la table, & dont le haut eſt en cylindre pour entrer dans une des boîtes ; c'eſt ce ſupport qui ſert de point fixe, & autour duquel l'inſtrument tourne quand on deſſine. Il y a deux roulettes ambulantes qui ſervent à ſoutenir les regles, & à en faciliter le mouvement. Sur les regles, ſont des diviſions marquées par des chiffres, qui indiquent les endroits où il faut placer le biſeau des boîtes, ſuivant la réduction que l'on ſe propoſe.

Cet inſtrument eſt très-utile pour copier promptement, avec facilité & exactitude, toutes ſortes de deſſins, ſoit figures, ornemens, plans, cartes géographiques, & autres choſes ſemblables, pour réduire du grand au petit, ou du petit au grand.

Pour s'en ſervir, on attache le ſinge ſur une table, par le moyen de ſon ſupport qui ſe viſſe dans la table. Si l'on ſouhaite copier un deſſin, enſorte que la copie ſoit de même grandeur que l'original, on fera entrer le ſupport dans la boîte D, dont on fera convenir le biſeau ſur la ligne marquée 1 près de M. Le crayon ſera mis à la boîte E, dont le biſeau ſera placé ſur la ligne marquée B de la regle ; la boîte F avec la pointe à calquer ſera miſe ſur la ligne marquée C de la regle. En mettant un papier blanc ſous le crayon, & l'original ſous la boîte F, ſi on promene la pointe ſur tous les principaux traits de cet original, ſans qu'elle le touche, pour éviter de la gâter, le crayon formera la même choſe, & de même grandeur ſur le papier qui ſera poſé deſſous. Si l'on veuloit que le deſſin que l'on ſe propoſe de copier, fût réduit à la moitié ; ſans changer la poſition des boîtes, on placera le ſupport à la boîte E, & le crayon à la boîte D, & en faiſant comme ci-deſſus, la copie ſera de moitié plus petite que l'original.

Si on veut que la copie ſoit 3, 4, 5, 6, 7 & 8 fois plus petite que l'original, c'eſt-à-dire, que la copie ſoit à l'original comme 1 à 3, à 4, à 5, &c. juſqu'à 8, on mettra la boîte F avec ſa pointe ſur la ligne marquée C de la regle, & l'on fera convenir la boîte E & ſon ſupport ſur la ligne de la diminution que l'on ſe propoſe. Si l'on veut, par exemple, que la copie ſoit des deux tiers plus petite que l'original, ou, ce qui eſt la même choſe, ſi l'original ayant 12 pouces de haut, on veut que la copie en ait 4, on fera convenir la boîte E avec ſon ſupport, ſur la ligne marquée 3 du côté de B, & la boîte D avec ſon crayon ſur la ligne marquée 3 du côté de M ;

Digitized by Google

alors la copie sera des deux tiers plus petite que l'original. On fera la même chose pour réduire jusqu'au huitième, en observant de faire convenir le biseau des deux boîtes D, E, aux lignes marquées par les chiffres qui désignent la réduction, la boîte F avec sa pointe restant toujours sur la ligne C.

Si on vouloit que la copie fût plus grande que l'original, par exemple, d'un huitième; c'est-à-dire, si l'original ayant 8 pouces de haut, on vouloit que la copie en eût 9, il faudroit placer le support à la boîte D, & mettre le crayon à la boîte F, qui sera placée sur la ligne marquée C, & les boîtes E & D seront mises chacune sur la fraction que l'on se propose: par exemple, si c'est d'un huitième, la boîte E avec sa pointe, sera mise sur la ligne marquée $\frac{1}{8}$, & la boîte D sera mise aussi, avec le support, sur la ligne marquée $\frac{1}{8}$, & alors la copie sera d'un huitième plus grande que l'original. On fera la même chose pour les autres réductions, suivant les lignes marquées par leurs fractions, la boîte F restant toujours sur la ligne C.

On voit, par ce qui vient d'être dit dans l'exemple précédent, que si l'on vouloit que la copie fût plus petite que l'original, on n'auroit, suivant l'observation faite en par ant de la réduction à moitié, qu'à transposer le crayon & la pointe, mettant l'un à la place de l'autre, sans toucher aux boîtes, & qu'alors la copie sera plus petite, suivant la fraction où les deux boîtes auront été posées.

La *figure* 2 représente le singe, vû géométralement avec toutes ses divisions. La *figure* 1 représente le même singe, vû sur une table en perspective, dans la position où il doit être pour s'en servir. Les boîtes E & D sont placées pour réduire l'original environ au tiers de sa grandeur, ou comme un est à trois; ce qui est la même chose, comme la figure le fait voir. Le support I, qui se visse dans la table, est posé à la boîte E; ce support est fixe, mais on peut lui en substituer un mobile qu'on décrira dans la suite.

La *figure* 7 est le calquoir qui se loge dans la petite virole qui est au-dessous. Cette virole porte une petite queue, qui sert à fixer le calquoir quand on le place à l'une des boîtes, en faisant passer cette queue sous le ressort qui est au-dessus de la boîte. La vis qui entre dans la virole sert pour arrêter le calquoir à la hauteur que l'on veut.

La *figure* 8 montre en *d* le canon du porte-crayon, qui est aussi garni de sa petite queue. La *figure c* est le crayon qui doit entrer dans le canon *d*: il est garni d'un petit cordonnet de soie, qui sert à lever le crayon pour l'empêcher de toucher le papier, lorsqu'il est nécessaire de passer d'un endroit à l'autre, & afin que ce fil soit toujours sous la main. Si, par exemple, on pose le crayon à la boîte E, on fera passer le cordonnet dans le trou d'un petit piton tournant, qui est au-dessus de la jonction A des deux grandes régles, comme on le voit, *fig.* 1: de-là, le cordonnet va passer dans un trou qui est au haut du calquoir, & ensuite dans une petite fente qui est au bout de la régle. Mais si l'on place le porte-crayon à la boîte D, ainsi qu'il est représenté dans la figure, on fera passer d'abord le cordonnet dans le petit trou qui est au-dessus de l'écrou L, qui joint la régle L M à la régle A B, & de-là à la jonction A des deux grandes régles, d'où on le conduit, comme ci-dessus, dans la fente qui est à l'extrémité de la régle qui porte le calquoir.

Le cordonnet est représenté dans la *figure* 1, qui montre que sa longueur demeure toujours la même dans les différentes dispositions des boîtes, parce qu'il suit toujours la direction des régles.

Le godet *a* qui est au-dessus du porte-crayon *b*, se visse dans sa partie supérieure: il sert à rendre le porte-crayon plus pesant, & à le faire appuyer davantage sur le papier lorsqu'il en est besoin, & cela en le remplissant de quelque poids, comme fetoient de petites balles de plomb.

La roulette, *fig.* 3, qui a double chape *x* & *y*, se place à la régle A B par sa chape inférieure *x*, quand on pose le porte-crayon à la boîte E: si on le pose à la boîte D, on place la roulette à la régle M N par sa chape supérieure *y*. *z*, fourchette de la roulette. *G*, la roulette.

Fig. 4. Une des deux boîtes E F, avec les développements. *a*, la boîte F vûe par-dessus, du côté du ressort qui comprime la queue du canon du porte-crayon ou celle de la virole de la pointe à calquer. *b*, grand ressort de laiton qui se place dans la boîte au-dessous des régles. *c*, ressort latéral qui se place dans la boîte du côté opposé aux trous qui reçoivent le calquoir & le support. *d*, la même boîte vûe par-dessous.

La *fig.* 5. est le support fixe.

La *fig.* 6. est le support ambulant; c'est une plaque de plomb assez pesante, pour qu'elle ne puisse être dérangée par le mouvement de l'instrument. Dans son milieu est visse une tige semblable à la tige I du support fixe. Au-dessus est une petite rondelle qui sert également pour les deux supports; elle s'enfile à la tige, quand on place le support à la boîte D; mais on ôte cette rondelle, quand on place le support à la boîte E, parce que celle-ci est moins éloignée du plan de la table.

Avec ce support ambulant, on peut copier un tableau ou dessin, de quelque grandeur qu'il soit; car après avoir arrêté le tableau sur une table, ou sur un plan quelconque, on posera le support ambulant de façon que l'on puisse copier une partie du tableau; & quand on aura copié de ce tableau ce que l'instrument en pourra embrasser,

Digitized by Google

on avancera le support vers le tableau : mais auparavant on y marquera trois points & autant sur la copie, qui serviront de repaires pour retrouver la position du support & de la copie, par rapport à ce qui a déja été fait sur le tableau. Quand on aura trouvé la correspondance de trois points, on arrêtera la copie dans cette situation avec un peu de cire molle, & on continuera de copier tout ce que le singe en pourra encore embrasser. On fera toujours la même opération, jusqu'à ce que le tableau soit entiérement copié.

On voit par-là l'utilité de ce support, ou point d'appui mobile; puisque si l'original est bien grand, quand ce viendra à la fin, la copie & le point d'appui, ou support, se trouveront sur le tableau, ce qui n'est point un inconvénient, puisqu'ils ne l'endommageront pas. On évite encore, par le moyen de ce support ambulant, la longueur des branches du singe, qui n'ont que deux pieds & demi ou environ. Une plus grande longueur les rendroit moins justes, parce qu'alors il seroit impossible d'éviter la flexibilité des régles.

Nota. Comme il arrive souvent que la grandeur de la copie que l'on veut faire, n'est pas une partie aliquote de l'original, & qu'en ce cas les divisions marquées sur les régles, deviennent inutiles; il faut alors chercher un moyen de s'en passer, & de placer le crayon, la pointe & le support dans une position qui donne le rapport que l'on demande entre l'original & la copie.

Il faut observer d'abord que le principe fondamental duquel dépend toute la justesse de l'opération du singe, est que les trois trous des boîtes E, D, F qui reçoivent le support, le crayon & le calquoir ou la pointe, soient toujours en ligne droite : lorsqu'ils y seront, la copie représentera toujours fidelement l'original. Voici par quelle pratique on s'assurera que ces trois points sont dans une même ligne droite.

On ploiera un fil en double, en entourant la tige du support. On conduira ces deux mêmes fils au porte-crayon, & de-là au calquoir, mais de façon que la tige du crayon & celle du calquoir passent entre les deux fils. On arrêtera les deux fils, en les tenant fixes avec la main, à la tige du calquoir, & alors si les trois points ne sont pas en ligne droite, ce sera la piece qui fera à la boîte D, qui fera faire coude à ce fil. Il faudra donc faire couler cette boîte de côté ou d'autre, jusqu'à ce que ces fils soient exactement droits & paralleles.

En observant ce principe pour la position des trois boîtes qui portent le support, le porte-crayon & le calquoir; si par exemple, on donnoit un tableau ou dessin quelconque à réduire sur une grandeur, & que cette grandeur ne fût ni le tiers, ni le quart, ni le cinquiéme, *&c.* de l'original, voici comme on opérera.

On examinera d'abord si cette grandeur donnée est plus petite ou plus grande que la moitié de l'original.

Si elle est plus petite; dans ce cas on placera toujours le support à la boîte E, le crayon à la boîte D, & le calquoir restera toujours à la boîte F; & on fera convenir le support, le porte-crayon & le calquoir en ligne droite, suivant la méthode expliquée ci-dessus. après quoi on fera promener la pointe à calquer sur toute la longueur ou largeur de l'original, & cela en ligne droite; & on examinera si le chemin parcouru par le porte-crayon, s'accorde avec la grandeur donnée.

Si cela n'est pas, & que cette grandeur parcourue par le crayon, soit plus petite que la grandeur donnée; en ce cas, on approchera la boîte E vers la ligne B de la régle, & la boîte D vers le point M de sa régle.

Si, au contraire, cette grandeur parcourue par le crayon, est plus grande que la grandeur donnée, on approchera les deux boîtes E & D vers la jonction L des régles A B, L M; &, en tâtonnant, on parviendra à trouver la grandeur donnée.

On voit que par cette méthode, on peut copier un dessin, sur quelque grandeur que l'on voudra, sans avoir égard aux divisions qui sont sur les régles.

Si la grandeur donnée est plus grande que la moitié de l'original, pour lors on placera toujours le support à la boîte D, & le crayon à la boîte E.

Si le tableau que l'on veut réduire est trop grand, & que l'instrument ne puisse l'embrasser, on peut prendre le tiers, le quart, *&c.* de cet original, en prenant aussi le tiers, le quart, *&c.* de la grandeur donnée; & faisant comme ci-dessus, on parviendra à une opération exacte pour la réduction.

PLANCHE IV.

Des chambres obscures.

La vignette représente une terrasse sur laquelle deux chambres obscures sont placées : on voit dans le lointain un paysage qui n'est point celui qui se peint dans les chambres obscures; mais au contraire c'est le côté diamétralement opposé, ensorte que celui qui fait usage de l'une ou de l'autre de ces machines, a le dos tourné du côté des objets qu'il veut représenter.

Fig. 1. Chambre obscure, dite en chaise à porteur, ouverte du côté de la porte; A, petite tourelle quarrée, dans laquelle est le miroir : B, le miroir de glace ou de métal pour le mieux; C, le tuyau dans lequel est

Digitized by Google

contenu l'objectif : D, la table sur laquelle le dessinateur pose le papier qui reçoit l'image des objets : E, le siége : F, languettes dormantes des ventouses : G, languette des mêmes ventouses, on voit à côté des montans, les crampons dans lesquels passent les brancards qui servent à transporter la machine.

2. Autre chambre obscure, dite *en pavillon*, plus portative que la précédente ; elle se place sur une table qui ne fait point partie de la machine, celui qui en fait usage a seulement la tête & la poitrine renfermées dans la machine.

3. Développement plus en grand de la première chambre obscure, vûe sous un autre aspect ; les objets communs à la *fig.* 1. & à celle-ci sont notés des mêmes lettres : il reste à ajouter H K, verge de fer assemblée en H, à charnière avec le miroir B, & taraudée en K ; c'est par le moyen de cette verge que l'on donne au miroir l'inclinaison convenable : C, tuyau qui porte l'objectif, il entre dans un autre tuyau dont la surface est taraudée en vis : L M, partie d'un des brancards qui servent à transporter la machine.

4. Planche de bois couverte d'un papier blanc.

5. Cadre à feuillure qui recouvre la feuille de papier.

PLANCHE V.

Fig. 6. Développement fur une échelle double de la petite tourelle qui contient le miroir de la première machine : A, deffus de la tourelle, dont la face poſtérieure & une des faces latérales ont été ſupprimées : B, axe du miroir dont le milieu doit répondre au centre du tuyau de l'objectif ; F G, tuyau liſſe qui contient l'objectif : G G, tuyau en vis pour le mouvement lent, il eſt monté ſur la planche à couliſſe E E, & reçoit intérieurement le tuyau liſſe F G, qui y coule à frottement & ſert pour le mouvement prompt : H, charnière de la tige ou régulateur, par le moyen duquel on incline le miroir. D, la planchette garnie de ſon cadre, ſur laquelle les objets ſe viennent peindre.

7. Chaſſis de la chambre obſcure portative, ſur lequel on tend une ſerge épaiſſe & très-opaque ; les traverſes inférieures ſont briſées dans le milieu & aſſemblées à charnieres de même qu'à leurs extrémités, enſorte que les quatre montans peuvent ſe rapprocher de même que les baleines d'un parafol.

8. La même machine garnie de ſes étoffes & des deux rideaux qui renferment le ſpectateur, & auſſi du miroir qui eſt couvert par ſa boîte dans la figure précédente.

9. Développement plus en grand de la plateforme ſupérieure des montans qui ſupportent le miroir, du miroir & du tuyau qui contient l'objectif.

PLANCHE VI.

Le manequin.

Le manequin eſt une figure conſtruite de maniére qu'elle a les principaux mouvemens extérieurs du corps humain ; il ſert aux peintres pour fixer différentes attitudes ; il eſt compoſé de cuivre, fer & liége, que l'on recouvre d'une peau de chamois, ou de bas de ſoie découpés & couſus de la maniére convenable.

La planche *fig.* 1, repréſente la carcaſſe du manequin, vûe de face ; les lignes ponctuées qui l'entourent, indiquent l'épaiſſeur de la garniture de liége, crin, &c. qui renferment la carcaſſe.

PLANCHE VII.

Développement de la carcaſſe du manequin.

Fig. 1. La tête vûe de profil ; le col qui eſt creux, eſt ſuppoſé coupé pour laiſſer voir les deux boules qui forment le col.

2. *n* 2. Les deux boules du col vûes ſéparément.

3. Les omoplates : les deux boules latérales ſont reçues dans les coquilles des clavicules, *fig.* 5, & les coquilles ſupérieures & inférieures de cette piéce reçoivent l'une la boule inférieure du col, & l'autre la boule ſupérieure de la piéce des vertebres.

4. Autre moitié ou coquille de la cavité ſupérieure de la piéce précédente, à laquelle elle ſe fixe par trois vis.

5. & 5. Les clavicules ; ces piéces ſont au nombre de quatre, & s'aſſemblent deux à deux par le moyen des anneaux 6, 7.

6 & 7. Anneaux à vis ſervant à ſerrer enſemble les deux moitiés de clavicules, après que les boules de l'humerus & de la piéce des omoplates y ont été placées.

8. L'humerus vû de face.

9. L'humerus vû de côté ; au-deſſous on voit une partie de bras.

10. L'avant-bras.

10. *n.* 2. La main, dont la boule eſt reçue dans la cavité de l'avant-bras.

11. L'avant-bras vû de l'autre côté ; on y diſtingue la coquille qui reçoit la boule de la main.

12. Autre moitié de la coquille.

13. Piéce qui repréſente l'épine du dos ; la bou-

Digitized by Google

le supérieure eſt reçue entre les coquilles de la pièce des omoplates, & l'inférieure entre les coquilles de la pièce des hanches.

14. La pièce des hanches ; cette pièce a quatre cavités ou coquilles ; la ſupérieure reçoit l'épine du dos, les deux latérales chacune une des têtes des fémurs, & l'inférieure la boule qui tient au ſupport.
15. Autre moitié des coquilles ſupérieures & inférieures de la pièce précédente.
16. Le fémur vû de face.
17. Le fémur vû de côté.
18. La jambe vûe par ſa partie antérieure.
19. La jambe vûe par ſa partie poſtérieure ; on y diſtingue la coquille qui reçoit la boule du pied ; à côté eſt l'autre moitié de cette coquille qui ſe fixe avec une vis, & eſt ferrée avec un anneau à vis, de même que les clavicules & les hanches.
20 & 21. La rotule vûe de face & de côté.
22. Le pied vû de face.
23. Le pied vû de profil.

PLANCHE VIII.

Ovales de têtes.

Fig. 1. Tête droite vûe de face.

Les ovales & leurs diviſions doivent être copiées à vûe, ſans ſe ſervir du compas. On diviſe toute la hauteur A B, en quatre parties égales, *A c*, *c d*, *d e*, *e* B. Le point *c* donne la naiſſance des cheveux, le point *d* donne la ligne des yeux, & le point *e*, celle du nez. On tirera des points *d*, *e*, des lignes paralleles *ff*, *gg*, perpendiculaires ſur A B, l'intervalle *f g*, donnera la grandeur de l'oreille ; en diviſera la ligne *ff*, en cinq parties égales. La ſeconde & la quatrième marquent la place & la grandeur des yeux. On diviſera la diſtance *e* B, en trois parties égales ; par la première diviſion au-deſſous du nez, on tirera la ligne *hh*, ſur laquelle on placera la bouche. Le nez doit avoir la largeur d'un œil par le bas, & la bouche celle d'un œil & un tiers. La diſtance A B, ſe nomme grandeur de tête ; la tête contient quatre grandeurs de nez. La diſtance *e* B, ſe nomme face & contient trois grandeurs de nez. L'une & l'autre ſervent comme d'échelle pour meſurer toutes les autres parties du corps, comme on verra ci-après.

2. Tête de face vûe en deſſous.

On partagera la hauteur A B, comme on vient de faire dans la figure précédente, & on fera les mêmes diviſions qui donneront les points *ff*, *gg*, *hh* ; de ces points on tracera les lignes courbes *f i f*, *g l g*, *h m h*, paralleles entr'elles ; on obſervera que les diſtances B *m*, A *i*, deviendront plus ou moins grandes, à proportion que la tête ſera plus ou moins renverſée.

3. Tête de face vûe par le ſommet.

Les diviſions ſont les mêmes que pour la précédente ; mais les lignes des yeux, du nez & de la bouche deviendront courbes en deſſous en partant des points *ff*, *gg*, *hh* ; on obſervera qu'ils ſe ſuivent parallelement.

4. Tête droite, vûe de profil.

La diſtribution de cet ovale eſt la même qu'à la figure première. Pour trouver la ſaillie du menton, il faut tirer une ligne droite horiſontale de l'extrémité B de l'ovale juſqu'en *c* ; & du point *g*, où la ligne du nez coupe l'ovale, abaiſſer la perpendiculaire *C g* ; la diſtance C B donnera la ſaillie du menton ; enſuite du point *f* ou ſection de la ligne des yeux, on décrira *f* C, ſur laquelle on placera le nez & la bouche. Le nez conſerve toujours ſa même largeur, à cauſe de ſa ſaillie. L'eſpace qui eſt entre l'œil & le contour du nez, eſt de même grandeur que cet œil. L'oreille ſe place à l'autre extrémité de l'ovale ; & le derriere de la tête excede l'ovale de la grandeur d'un œil vû de face.

5. Tête de profil, vûe en deſſous.

Les diſtributions ſont les mêmes ; les lignes de l'œil, du nez & de la bouche ſont courbées en-deſſus.

6. Tête de profil, vûe en-deſſus.

Même diſtribution, & les lignes ſuivant le principe de la *fig.* 3.

7. Tête droite, vûe de trois quarts.

Les diſtributions des yeux au nez, du nez à la bouche, ſont les mêmes que dans la figure premiere ; mais la ligne qui paſſe par le milieu du nez & de la bouche, doit être courbe.

8. Tête de trois quarts, vûe en-deſſous.
9. Tête de trois quarts, vûe en deſſus.

Les diſtributions de ces trois dernieres figures ſont un compoſé des précédentes.

Il eſt à remarquer qu'on quelque ſituation que ſoit la tête, toutes les lignes qui étoient droites dans la tête vûe de face, deviennent circulaires, ſans ceſſer cependant d'être paralleles ; & la partie, depuis la naiſſance des cheveux juſqu'au ſommet, acquiert plus ou moins de grandeur, ſelon qu'elle eſt plus ou moins inclinée ; la partie depuis les yeux juſqu'au nez, devient auſſi plus petite à proportion, & celle du nez juſqu'au bas du menton, encore plus petite. Au contraire, quand la tête eſt vûe en-deſſous, les parties inférieure deviennent plus grandes, & vont toujours en diminuant juſqu'au front. Les oreilles ſont toujours placées entre la ligne des yeux & celle du nez.

Digitized by Google

PLANCHE IX.

Fig. 1. Œil vû de face.
La longueur A B de l'œil se divise en trois parties, & une de ces parties donne la hauteur de l'œil.
2. Œil de profil.
La hauteur occupe une partie, & la longueur une & demie, suivant la construction de la figure précédente.
3. Œil de face, regardant de côté.
4 Œil de profil, vû un peu en-dessus.
5. Œil de trois quarts.
Cet œil doit avoir moins de longueur que l'œil de face, & excéder celle d'un œil de profil, la hauteur est la même.
6. Nez vu de face.
7. Nez vu en-dessous.
8. Nez de profil.
9. Nez de trois quarts, vu en-dessous.
Les deux premieres figures ne sont qu'au trait, afin de donner un exemple de ce que nous avons nommé *esquisses*; les autres figures sont ombrées.

PLANCHE X.

Fig. 1. Bouche de face.
2. Bouche de profil.
3. Bouche de profil, vûe un peu en-dessus.
4. Bouche de face, vûe en-dessous.
5. Bouche de trois quarts, vûe en-dessous.
Dans cette situation, la levre supérieure acquiert plus de largeur que l'inférieure.
6. Bouche de face, vûe en-dessus.
Dans cette situation, la levre supérieure paroît plus mince que l'inférieure.
7 & 8. Oreilles vûes en face.

PLANCHE XI.

Fig. 1. Tête de profil, d'après Raphaël.
2. Tête de profil, vûe en-dessous, d'après le même.

PLANCHE XII.

Fig. 1. Main ouverte, vûe par la paume.
La main a la longueur d'une face de *a* en *b*; on la divise en deux parties égales au point *c*, dont une pour la paume de la main & l'autre pour les doigts. Les doigts sont divisés en trois parties inégales, pour indiquer les jointures des phalanges; la premiere phalange du côté de la paume de la main est plus grande que celle du milieu, & celle-ci plus grande que celle de l'extrémité du doigt.

2. Main ouverte, vûe par la *paume*, les doigts un peu racourcis.
3. Main vûe par le dos.
4. Main fermée.
Ces trois figures sont faites d'après des *dessins* de *Carle Vanloo*.
5. Mains de femme, vûes par le dos, d'après *Natoire*.

PLANCHE XIII.

Fig. 1. Pié vu en face.
Sa hauteur C D se divise en trois parties égales, une pour les doigts, & les deux autres pour le coudepied. On divise aussi la largeur en trois parties; la premiere, pour le pouce; la seconde, pour les deux doigts qui suivent; & la troisiéme, pour les deux autres doigts, en y comprenant l'épaisseur de l'orteil du petit doigt.
2. Pié vu de côté ou de profil.
Il a de longueur une tête. On divise la distance A B en quatre parties égales; la premiere donne le talon; la seconde, depuis le talon jusqu'à la plante du pié; la troisiéme, jusqu'à l'orteil; & la quatrieme, la longueur des doigts.
3. Jambe vûe de côté par le jumeau ou mollet interne.
4. Deux jambes, dont une vûe en racourci par la plante du pié.

PLANCHE XIV.

Proportions générales du corps de l'homme.

L'homme doit avoir dans l'âge viril huit *têtes* de hauteur, depuis le sommet jusqu'au-dessous de la plante des piés: une du sommet au-dessous du menton; une du menton au creux de l'estomac; une de-là au nombril; une du nombril aux parties génitales, & une des parties génitales jusques un peu au-dessus du genouil; une du dessus du genouil au-dessous de la rotule; une de-là au bas des jemeaux, & une du dessous des jemeaux sous la plante des piés.

Les bras ont trois *têtes* de longueur depuis l'attachement de l'épaule à la mamelle au point A, jusqu'au bout des doigts.

Toutes ces hauteurs sont marquées sur la Planche, ainsi que les largeurs: deux T signifient deux *têtes*, deux F deux *faces*, & N & ½ signifie un *nez* & *demi*.

PLANCHE XV.

Figure académique vûe par-devant, d'après un dessin de M. Cochin.

On fera attention pour mettre cette figure ensemble,

Digitized by Google

ensemble, aux parties qui tombent à-plomb l'une sur l'autre, comme, par exemple, que l'épaule droite tombe perpendiculairement sur le coude-pied droit, & ainsi des autres parties. On observera que lorsqu'une épaule est plus basse que l'autre, la mamelle du même côté doit baisser de la même quantité, ensorte qu'une ligne tirée d'un bouton à l'autre des mamelles, est toujours parallele aux clavicules, dans quelque mouvement que ce soit. La partie du corps qui plie, rentre sur elle-même au défaut des côtes avec les hanches; & la peau de l'autre côté s'étend, & laisse un intervalle plus grand depuis la dernière fausse-côte, jusqu'à la crete de l'os des îles: ce qui rend, dans cette figure, le contour extérieur du côté droit plus coulant & plus grand que son opposé, qui se trouve par cette raison enveloppé, & ne peut se rencontrer vis-à-vis du premier.

On remarquera dans toutes les situations de la jambe, que le jumeau externe est plus haut que l'interne, & que la *cheville* ou *malléole* interne est plus haute que celle de l'autre côté, & que, par cette raison, tout le contour extérieur est plus grand que le contour intérieur qui l'enveloppe.

PLANCHE XVI.

Figure académique, vûe par le dos, d'après un dessin de M. Cochin.

On fera la même attention que dans la précédente aux à-plombs, & on observera que les contours ne sont point vis-à-vis les uns des autres, & que les formes sont contrebalancées par des oppositions plus ou moins coulantes, suivant que les muscles travaillent plus ou moins.

PLANCHE XVII.

Figure académique, vûe par le dos avec racourcis, d'après un dessin de M. Fragonard.

Les proportions de cette figure ne pouvant pas être exprimées dans les longueurs, à cause des racourcis; on doit apporter la plus grande attention à tout ce qui peut donner de la vraisemblance aux parties suivantes, par les effets des lumieres & des demi-teintes, & par les contours passant les uns sur les autres, suivant en cela les principes de la perspective.

PLANCHE XVIII.

Figure académique, vûe par le dos, d'après un dessin de M. Fragonard.

L'action de cette figure étant plus forcée que la précédente, les muscles sont plus annoncés & les contours plus tourmentés. On remarquera que les contours du bras droit qui suit totalement, étant passés les uns sur les autres comme ils le sont, contribuent beaucoup à l'illusion. Ce bras acquiert moins de longueur, parce qu'il fuit; & la main qui se trouve sur le plan le plus éloigné, paroît beaucoup plus foible que celle du bras gauche, qui est sur le premier plan. Les ombres & les touches de la main droite sont bien moins vigoureuses que celles de la gauche; suivant le même principe de perspective, la cuisse & la jambe gauches sont dans le même cas.

PLANCHE XIX.

Figures grouppées de J. Jouvenet.

On pourra faire sur ce *groupe* l'application de ce qui a été dit relativement aux *plans*, à l'*ensemble*, & à l'effet des figures; ces trois choses sont tellement liées dans un sujet, qu'il est impossible d'en intercompre l'accord sans choquer l'œil du spectateur par un contresens ridicule, qui lui feroit paroître renversé un objet qui seroit droit, ou qui lui feroit prendre la partie qui fuit, eu égard au plan qu'elle occupe, pour celle qui avance par rapport à la lumiere qu'elle reçoit. Il suffit de faire une supposition pour le démontrer.

Les lignes ponctuées A, B, C, D, marquent les principaux plans ou points d'appui de ces deux figures. On voit que l'intervalle qui est observé ici entre les plans ou points d'appui CC, DD, des deux figures, permet à celle qui est sur le devant de se renverser, pour atteindre à l'épaule de l'autre figure & se soutenir sur elle, & que ce renversement donne lieu à la lumiere de se fixer particulierement sur cette figure qui se présente à elle en plan incliné; mais au contraire, si par erreur, on descendoit la pierre qui soutient la figure de derriere, c'est-à-dire la ligne DD seulement sur un autre plan comme *e*, il en résulteroit un contre-sens qui démentiroit & la proportion & l'effet: car, 1°. le point *e* étant trop près du plan CC, il seroit impossible que la figure de devant fût aussi renversée qu'elle le paroît sans être offensée par le corps DO, qui soutient l'autre; dans ce cas, la lumiere qui agit sur la premiere, comme étant renversée, paroîtroit fausse, n'étant point d'accord avec les plans; & le corps de cette figure devant être droit par la supposition, paroîtroit trop court & hors de proportion. 2°. Le plan DD supposé descendu en *e*, rapprochant le corps DO du plan CC, le racourci de la jambe gauche de la figure qui est derriere, deviendra équivoque, c'est-à-dire que le peu d'intervalle *e*

Digitized by Google

C C fera ſuppoſer que cette jambe ne peut pas être vûe comme fuyante, mais preſque droite, & il en réſultera la même équivoque par rapport à la lumiere, qui agit autrement ſur un corps droit que ſur un corps incliné.

Suppoſons maintenant que le plan D D ſoit porté ſur un autre plan quelconque plus élevé *f*, alors l'eſpace entre le plan *f* C C, deviendroit ſi conſidérable, que la figure qui eſt ſur le devant, ne pourroit tout au plus atteindre à l'autre que dans le cas où elle ſeroit totalement renverſée; ainſi cette figure telle qu'elle eſt deſſinée ici, ne paroîtroit pas aſſez vûe en racourci par rapport au point où elle doit atteindre. D'ailleurs il ſeroit impoſſible que la figure de derriere qui poſeroit ſur le point *f*, pût atteindre de ſon pié gauche, comme elle le fait ici, au plan C C auquel il correſpond. Mais quand on aura étudié la perſpective, comme nous l'avons recommandé, on évitera facilement tous ces contre-ſens, & il ſera aiſé de voir que ce n'eſt qu'une affaire de raiſonnement & de combinaiſon, dont on a les principes les plus convainquans & les mieux démontrés.

PLANCHE XX.

Figure de femme, vûe par-devant, deſſin de C. N. Cochin.

PLANCHE XXI.

Figure de femme vûe par le dos, du même artiſte.

On deſſine les femmes ſuivant les mêmes principes d'enſemble & d'effet preſcrits pour les hommes; mais les proportions ſont différentes en ce que la femme a la tête plus petite & le coup plus long, les épaules & la poitrine plus étroites, mais les hanches plus large: le haut du bras plus gros & la main plus étroite: les parties des mamelles & du bas-ventre plus baſſes, ce qui fait que la diſtance des mamelles au nombril eſt plus petite de la moitié d'un nez; la cuiſſe plus large, mais moins longue d'environ le tiers d'un nez; les jambes plus groſſes, & les piés plus étroits. Enfin les contours ſont plus coulans, & les formes plus grandes, parce qu'étant plus graſſes & plus charnues que les hommes, les muſcles ne ſont preſque pas ſenſibles ſous la peau.

Les amateurs des arts & ceux qui les cultivent ne doivent pas ſe borner à conſidérer les figures qu'on leur a preſentées ici, & dont, il faut bien l'avouer, on auroit pu faire un choix plus ſévere. Ils ne doivent perdre aucune occaſion de voir les plus belles figures peintes, ſculptées, ou gravées, des plus grands maîtres, & ſur-tout de les comparer avec les chefs-d'œuvre qui nous reſtent de l'antiquité. Si nous avons adopté les figures de l'ancienne Encyclopédie, ce n'eſt pas par préférence; mais parce qu'elles étoient déjà gravées quand on nous a confié la rédaction du dictionnaire des arts.

PLANCHE XXII.

Fig. 1. *Grouppe d'enfans de côté & de face, vus par le dos, d'après Boucher.*

2. Autre enfant grouppe avec divers objets.

On ne ſauroit fixer de proportions juſtes pour les enfans; le rapport de la tête à toute la hauteur du corps, varie ſuivant leur âge, juſqu'à ce qu'ils ayent atteint l'âge viril. Un enfant nouvellement né n'a tout au plus que quatre têtes de hauteur, depuis le ſommet juſqu'à la plante des piés; un de quatre ou cinq ans, à cinq têtes de hauteur; & cette progreſſion augmente toujours juſqu'à ſa formation la plus parfaite, qui eſt huit têtes de hauteur, comme nous avons dit à la Planche XIV.

Les contours des enfans ſont très-coulans, & les formes très-indéciſes. *Voyez* la Planche XXXV *fig.* 3.

PLANCHE XXIII.

Têtes caractériſant les âges.

Fig. 1. Tête de jeune homme, repréſentant l'adoleſcence, du deſſin de Boucher.

2. Tête de jeune fille, repréſente l'adoleſcence, par le même.

3. Tête de vieillard, du deſſin de Jouvenet.

4. Tête de vieille, du deſſin de Bloemaert.

On ne doit pas prendre indifféremment tous les ſujets qui ſe preſentent pour ſervir de modeles; les traits de la jeuneſſe ſont quelquefois ſéduiſans, ſans être réguliers; mais plus on ſera touché des beautés de l'antique, plus on ſera habile à juger ſolidement des formes & des proportions les plus convenables.

La vieilleſſe a auſſi ſes difficultés & ſon caractere. Les traits abattus, les rides, les yeux plus enfoncés ſont les ſignes qui peuvent caractériſer l'âge; mais il faut auſſi que la nobleſſe des traits & les grandes formes s'y trouvent réunies.

D'ailleurs cette étude tient beaucoup à celle de l'expreſſion, c'eſt-à-dire que toutes les têtes de vieillards ne ſont pas propres à remplir l'objet du deſſinateur: un artiſte doit ici conſulter autant ſa raiſon, que les regles de l'art; afin que les traits de l'homme qu'il prendra pour modele, répondent à ceux de l'eſpece d'homme qu'il veut repréſenter. Il en eſt de même de la jeuneſſe.

Digitized by Google

PLANCHE XXIV.

Des passions.

A l'article PASSIONS du dictionnaire théorique, on a cru devoir transcrire en entier les *caractères des Passions* de le Brun. On donne maintenant des figures des principaux de ces caractères; & pour la commodité du lecteur, on se permet d'en placer encore une fois ici l'explication. On se contentera de l'abréger.

Fig. 1. *Admiration simple.* Elle n'altere que très-peu les parties du visage; cependant le sourcil s'éleve, l'œil s'ouvre un peu plus qu'à l'ordinaire. La prunelle placée également entre les paupieres, paroît fixée vers l'objet, & la bouche s'entr'ouvre sans former de changement marqué dans les joues.

2. *Admiration avec étonnement.* Ses mouvemens sont plus vifs & plus marqués, les sourcils plus élevés, les yeux plus ouverts, la prunelle plus éloignée de la paupiere inférieure & plus fixe, la bouche plus ouverte, & toutes les parties dans une tension plus sensible, en proportion du degré de la surprise.

3. *La vénération.* Elle fait incliner le visage, & abbaisser les sourcils; les yeux sont presque fermés & fixes, la bouche fermée: ces mouvemens produisent peu de changement dans les autres parties.

4. *Le ravissement.* La tête se panche du côté gauche, les sourcils & la prunelle s'élevent directement, la bouche s'entr'ouvre, & les deux côtés sont aussi un peu élevés.

PLANCHE XXV.

Fig. 1. *Le ris.* Il fait élever les sourcils vers le milieu de l'œil & baisser du côté du nez; les yeux presque fermés paroissent quelquefois mouillés, ou jetter des larmes qui ne changent rien au visage; la bouche entr'ouverte, laisse voir les dents; les extrémités de la bouche retirées en arriere, font faire un pli aux joues qui paroissent enflées, & surmonter les yeux; les narines sont ouvertes, & tout le visage de couleur rouge.

2. *Le pleurer.* Le sourcil s'abbaisse sur le milieu du front; les yeux sont presque fermés, mouillés & abbaissés du côté des joues; les narines s'enflent; les muscles & veines du front sont apparens, la bouche fermée, les côtés abbaissés causent des plis aux joues, la lèvre inférieure renversée presse celle de devant, tout le visage se ride & il rougit, sur-tout à l'endroit des sourcils, des yeux, du nez & des joues.

3. *La compassion* fait abbaisser les sourcils vers le milieu du front; la prunelle est fixe du côté de l'objet, les narines un peu élevées du côté du nez, font plisser les joues; la bouche s'entrouvre, la lèvre supérieure s'éleve, tous les muscles & toutes les parties du visage se tournent & s'inclinent du côté de l'objet qui cause cette passion.

4. *Tristesse.* Elle fait élever les sourcils vers le milieu du front plus que du côté des joues; les paupieres sont abbaissées & un peu enflées, le tour des yeux livide, les narines tirant en bas, la bouche entr'ouverte & les coins abbaissés; la tête se panche *non-chalamment* sur une des épaules.

PLANCHE XXVI.

Fig. 1. *La haine* ou *jalousie* rend le front ridé, les sourcils abbattus & froncés, & l'œil étincelant; la prunelle à demi cachée sous les sourcils & tournée du côté de l'objet, doit paroître pleine de feu. Les narines se retirent en arriere, ce qui fait paroître des plis aux joues, la bouche se ferme, les dents se serrent, les coins de la bouche se retirent & s'abbaissent; & les muscles des machoires paroissent s'enfoncer.

2. *La colere.* Les yeux deviennent rouges & enflammés, la prunelle égarée & étincelante; les sourcils sont tantôt abattus, tantôt élevés également; le front se ride, il se forme des plis entre les yeux, les narines s'ouvrent & s'élargissent, les levres se pressent l'une contre l'autre, & l'inférieure surmontant la supérieure, laisse les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel & dédaigneux.

3. *Le désir.* Rend les sourcils pressés & avancés sur les yeux qui sont plus ouverts qu'à l'ordinaire, la prunelle enflammée se place au milieu de l'œil; les narines s'élevent & se serrent du côté des yeux, & la bouche s'entr'ouvre.

4. *Douleur aiguë.* Elle fait approcher les sourcils l'un de l'autre, & les éleve vers le milieu; la prunelle se cache sous le sourcil, les narines s'élevent & marquent un pli aux joues, la bouche s'entr'ouvre & se retire; toutes les parties du visage sont agitées en proportion de la violence de la douleur.

PLANCHE XXVII.

Draperie.

Draperie jettée ſur le manneqnin.

PLANCHE XXVIII.

Draperie.

Fig. 1. Figure antique repréſentant un Romain avec la toge.
2. Figure antique repréſentant une Romaine habillée ; c'eſt *Fauſtina Junior.*
3. Figure drapée de la Hire.

PLANCHE XXIX.

Fig. 1. Figure antique repréſentant la Santé.
2. Figure antique repréſentant Cerès.
3. & 4. Têtes drapées du Pouſſin.

PLANCHE XXX.

Penſée ou croquis d'après un deſſin à la plume du Parmeſan.

Cette ſorte de deſſin eſt, comme on le voit, fort incorrect & ſuſceptible de faux traits ; mais on n'en doit juger que par rapport à l'ordonnance du tout enſemble, & le bel effet qui en peut réſulter : d'ailleurs l'artiſte ne fait un croquis que pour lui, & comme un plan auquel il apportera autant de changemens qu'il croira néceſſaire pour remplir ſon idée dans tous ſes détails lors de l'exécution. On reconnoît toujours dans un croquis la main d'un grand maître, par l'intention fine & l'eſprit qu'il ſçait donner à ſes figures, aux tours de têtes & à tous les mouvemens. On pourroit s'étendre davantage ſur cette partie par rapport à la compoſition ; mais ce ſeroit ſortir de notre objet, & nous nous contentons de donner un exemple.

PLANCHE XXXI.

Étude du haut d'une figure d'après nature, par le Carrache.

Nous ne donnons cet exemple que relativement à la définition du mot : un maître en faiſant une étude d'après nature, n'a quelquefois en vûe que de prendre le *mouvement* ou le *tour* d'une figure, ſe propoſant de faire ſur un autre modele les études finies des autres parties, comme têtes, mains, &c. Dans cet exemple-ci on voit que l'auteur n'a voulu faiſir que le mouvement, par le peu de ſoin qu'il a apporté aux détails.

PLANCHE XXXII.

Payſage d'après un deſſin à la plume, du Titien.

Le cas que l'on fait des deſſins en ce genre, de ce maître, nous a déterminé à donner cet exemple ; mais il eſt bon de copier les deſſins des autres maîtres qui ont excellé dans cette partie.

PLANCHE XXXIII.

Proportions meſurées ſur l'Hercule Farneſe.

Cette figure a de hauteur ſept têtes, trois nez, ſept parties, en ſuppoſant que la figure ſût droite, & également poſée ſur ſes deux piés.

La tête contient quatre nez, le nez ſe diviſe en douze parties, & la partie ſe diviſe en $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, & $\frac{1}{4}$. Ainſi 3 T, 2 *n*, 10 *p* $\frac{1}{4}$, ſignifie trois têtes, deux nez, dix parties & demi ; ce qui eſt à obſerver pour les Pl. XXXIII, XXXIV, XXXVII & XXXVIII.

Fig. 1. L'Hercule, vû par-devant.
2. Le même, vû par le dos.
3. Le même, vû de côté.
4. Le bras.
5. La face.
6. & 7. Les rotules.

PLANCHE XXXIV.

Proportions de la ſtatue d'Antinoüs.

Cette figure a de hauteur ſept têtes, deux nez, en ſuppoſant qu'elle ſût droite.

Fig. 1. L'Antinoüs, vû par-devant.
2. Le même vû, par derriere.
3. Le pié droit, vû de face.
4. L'autre pié, vû de face.
5. & 6. La même figure vûe des deux côtés.
7. La tête.
8. Le nez, la bouche.
9. 10. & 11. Les piés, vûs de différens côtés.

PLANCHE XXXV.

Proportion de l'Apollon Pythien.

Cette figure a de hauteur ſept têtes, trois nez, ſix parties, en ſuppoſant qu'elle ſût droite.

Fig. 1. L'Apollon, vû par-devant.
2. Le même, vû de côté.
3. Un enfant d'après l'antique.

Digitized by Google

4. L'un des enfans de Laocoon.

La tête se diviſe en quatre parties ou nez, chaque partie ſe diviſe en douze minutes, & chaque minute en $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ ou $\frac{1}{4}$; *nota* pour cette Pl. & la ſuiv. 7 p. 9 m. $\frac{1}{2}$ ſignifient ſept parties neuf minutes & demi; & par conſéquent valent une tête trois parties neuf minutes & demi. Il en eſt de même pour la ſuivante.

PLANCHE XXXVI.

Proportions du Laocoon.

Cette figure a de hauteur, 7 têtes, 2 nez, 3 parties; elle eſt de marbre, & faite de concert par trois des plus célebres ſculpteurs de l'antiquité.

Fig. 1. Laocoon vû de face.
2. Un de ſes enfans vû de face.
3. Le même vû de côté.

PLANCHE XXXVII.

Proportions du Gladiateur.

Fig. 1. Le Gladiateur vû de face.
2. Le même vû de côté.
3. Les jambes vûes de face.
4. La jambe gauche vûe de côté.
5. La jambe droite vûe de côté.
6. La tête.

PLANCHE XXXVIII.

Proportions de la Vénus de Médicis.

Cette figure a de hauteur 7 têtes 3 nez.

Fig. 1. La Venus vûe de face.
2. La même vûe par le dos.
3. La tête.
4. L'épaule & le bras vûs de côté.
5. Le bras gauche.
6, 7. La même figure vûe des deux côtés.
8, 9, 10 & 11. Les piés vûs de différens côtés.

Les figures de ces ſix dernieres Planches ont été meſurées ſur les originaux en marbre.

DÉTREMPE. Matiere de peindre avec des couleurs détrempées dans de l'eau preparée à la colle pour les grands ouvrages, & à la gomme pour les petits. Le nom de cette peinture vient de ce qu'on y employe des couleurs *détrempées* dans l'eau.

On peut conjecturer que la plus ancienne maniere de peindre étoit à *détrempe*. Elle admet preſque toutes les eſpéces de couleurs, ſurtout les couleurs terreſtres; car celles qui ſont tirées des végétaux ont trop peu de ſolidité. Elle s'applique ſur toutes les eſpéces de fonds, pourvu qu'ils ne ſoient pas gras. Elle ſe refuſe auſſi aux fonds couverts d'un enduit de chaux, parce que la chaux eſt ennemie de preſque toutes les couleurs qu'elle employe.

Cette ſorte de peinture a l'avantage de la grande vivacité des clairs, ce qui ajoute à la force des maſſes ombées & à la vigueur du clair obſcur. Son échelle, depuis le plus grand clair qu'elle puiſſe employer, juſqu'à l'ombre la plus forte, eſt plus étendue que dans la peinture à l'huile. La facilité qu'offre la *détrempe* de peindre & de retoucher à ſec, permet de lui donner un grand fini, & donne la liberté de la reprendre & de la quitter quand on veut.

On ne fait guere uſage aujourd'hui de la peinture à *détrempe* en grand, que pour les décorations des theatres & des fêtes publiques, ſoit qu'on penſe mal-à-propos qu'elle ne peut ſubſiſter long-temps, ſoit qu'on n'y trouve pas ce coup d'œil flatteur qu'ont les autres manieres de peindre, ſoit enfin qu'on trouve trop de difficultés à la bien exécuter. Quoiqu'il en ſoit, elle eſt aujourd'hui bannie des égliſes & des palais; & ſi on l'employe dans les appartemens, c'eſt tout au plus pour tirer quelques moulures de panneaux: on ſemble l'avoir reléguée, comme un genre inférieur, dans les fabriques des peintres de tapiſſeries: & c'eſt-là préciſément qu'elle peut le moins ſe ſoutenir avec honneur, parce qu'en effet elle ne vaut rien pour cet uſage. Elle pâlit, s'affoiblit promptement, & finit, au bout d'un temps aſſez court, pour ne plus laiſſer appercevoir de ce qu'elle repréſentoit qu'une toile, non plus ornée, mais ſalie de couleurs indéciſes; ce défaut vient de ce que, dans ces ſortes d'ouvrages, au lieu d'employer les couleurs terreſtres, qui ſeules ſont vraiment propres à ce genre, on fait ſurtout uſage de teintures végétales qui ne réſiſtent point aux impreſſions de l'air.

C'eſt une grande injuſtice de partir de ces ouvrages, pour porter un jugement ſur la durée de la peinture en *détrempe*. La bonne *détrempe* ſe ſoutient parfaitement. On a vu dans les appartemens de M. Joſeph-Ignace Parrocel, des *détrempes* exécutées de ſa main ſur les murailles, qui ſe ſoutenoient depuis un grand nombre d'années dans toute leur beauté, & qui exiſtent peut-être encore à préſent dans toute leur fraîcheur. Cet artiſte avoit acquis dans ce genre de peinture, par le grand exercice qu'il en avoit fait, & par ſes obſervations judicieuſes, des connoiſſances qu'il communiquoit avec autant de facilité que de politeſſe. C'eſt à lui que ſont dûs la plûpart des détails qui compoſeront cet article.

Si l'on excepte l'encauſtique des anciens, & la moſaïque qui doit avoir été dans tous les temps une maniere de copier des ouvrages déja peints, on peut dire qu'avant l'invention de la peinture

Digitized by Google

à l'huile, on ne peignoit qu'à fresque & en *détrempe* : encore peut-on regarder la fresque comme une sorte de *détrempe* appliquée sur un enduit frais. On voit encore en Italie & en France des peintures à *détrempe* sur le plâtre qui, malgré le laps de plusieurs siècles, conservent encore plus de fraîcheur que l'huile même. Cette sorte de peinture a encore l'avantage qu'étant exposée à tel jour ou à telle lumière que ce soit, elle fait toujours son effet, & plus le jour est grand, plus elle paroît vive & belle. Il n'en est pas de même de la peinture à l'huile, qui ne peut être regardée que de côté, & laisse au spectateur une jouissance incommode & imparfaite, quand les ouvrages sont immédiatement frappés de la lumière : inconvénient considérable ; car la peinture pêchant naturellement pour n'avoir pas de couleur capable d'exprimer la lumière, perd encore une partie des moyens qui lui restent, quand elle ne peut être éclairée que par un jour de reflet.

Les couleurs de la peinture à l'huile changent avec le temps : les blancs poussent au jaune, les bruns poussent au noir, &c. au lieu que les couleurs de la *détrempe*, une fois sèches, ne craignent plus aucun changement, tant que subsiste le fond sur lequel elles sont appliquées. La raison en est qu'elles sont employées telles qu'elles sortent du sein de la terre. La colle ou la gomme qu'on y mêle, pour les rendre plus inhérentes à la surface qu'elles couvrent, les changent si peu, que la couleur n'a pas plutôt acquis le dégré de siccité convenable, qu'elle reprend sa première fraîcheur & son premier éclat.

Il est d'expérience qu'une bonne *détrempe*, exécutée sur un enduit de plâtre bien fec, est, au bout de six mois, capable de souffrir sans altération des pluies assez longues. Que ne feroit-elle donc pas, placée à l'abri de l'humidité ? On a lieu de s'étonner & de se plaindre de ce que les peintres la négligent. Elle leur feroit avantageuse ; elle le feroit au public. Comme elle s'exécute plus promptement que la peinture à l'huile, l'artiste feroit plus d'ouvrage, & les amateurs auroient une jouissance plus prompte. Les ouvrages se faisant plus vite, pourroient se donner à meilleur prix ; un plus grand nombre de personnes pourroient s'en procurer ; & les peintres gagneroient avec avantage sur le nombre des ouvrages qu'ils seroient capables de fournir, ce qu'ils perdroient sur la rétribution qui leur seroit accordée.

Quand il s'agit de grands morceaux, la *détrempe* doit être touchée à grands coups & vigoureusement. Elle demande alors d'être vûe de loin. Elle pourroit produire un très-bon effet dans les plafonds, & auroit l'avantage de pouvoir être tenue fort lumineuse, & de se conserver dans cet état. On fait que les plafonds ont été relégués des appartemens, parce qu'on les peignoit à l'huile, & que devenant obscurs, ils répandoient la tristesse dans les pièces qui en étoient décorées. Il faut avouer que la *détrempe* ne feroit pas propre aux voutes & aux dômes des églises. On ne peut y faire des enduits de plâtre sur la pierre, parce que le salpêtre de la pierre feroit détacher l'enduit. La toile, trop susceptible d'humidité, n'est pas, dans ces occasions, un corps propre à recevoir la *détrempe*.

Il n'y a point de manière de peindre qui admette plus de différentes sortes de couleurs. Toutes les terres y sont bonnes : la terre d'ombre même, qui dans son état naturel & brulée, est avec raison bannie de la palette des peintres à l'huile, loin de pousser au noir à la *détrempe*, y devient une couleur admirable. Elle est préferable aux ochres brulées, parce qu'elle n'est pas sujette, comme elles, à tirer sur la couleur de brique, défaut trop ordinaire aux *Fresquanti* d'Italie. Les belles laques, mariées & rompues à propos avec la terre d'ombre, de même que les *ochres*, font une couleur des plus flatteuses. La cendre bleue, qui est une couleur perfide à l'huile, est charmante dans la *détrempe* : elle y tient un des premiers rangs, puisqu'on peut l'y substituer à l'outremer. Le noir d'os & d'ivoire doivent être exclus de la *détrempe* : il ne faut y employer que le noir de charbon.

La terre de Cologne est très-bonne, mais seulement pour les glacis des ombres fortes. On la mêle, pour cela, avec les laques brunes & la graine d'Avignon. Ces glacis sont admirables pour donner de la force dans les bruns.

La teinture de graine d'Avignon tient lieu de stil-de-grain dans la *détrempe* ; mais c'est une couleur pernicieuse lorsqu'on ne l'employe pas avec discrétion ; il faut se donner de garde de la mêler dans aucune teinte ; elle pousse & domine toutes les autres couleurs. Si l'on s'avisoit de retoucher les endroits où il y auroit de la teinture de cette graine, ou d'y faire quelques changemens, toutes les parties retouchées feroient tache. Il faut donc la réserver pour les glacis, lorsqu'on veut réveiller & rafraîchir certaines parties. Il faut aussi avoir l'attention de ne pas l'approcher trop près des lumières, & de ne l'employer que dans les demi-teintes. En négligeant ce soin, on rendroit l'ouvrage extrêmement lourd. Un peintre bien au fait de la *détrempe*, peut donner de la force à son ouvrage, sans le secours de la graine d'Avignon.

Dans la *détrempe*, comme dans la peinture à l'huile, il faut craindre l'usage des orpimens, à moins qu'on ne les employe purs : encore vaut-il mieux les rejetter, car on a toujours lieu d'appréhender qu'ils ne poussent au noir & ne gâtent l'ouvrage.

La laque devient brune par le mélange avec l'eau de cendres gravelées. Cette eau lui donne,

Digitized by Google

dans la *détrempe*, le même corps & la même beauté qu'a cette couleur dans la peinture à l'huile. On fait bouillir pour cet effet la cendre gravelée, pour en diffoudre le fel ; on laiſſe refroidir la liqueur; on la filtre, on la fait rechauffer, & on la mêle toute bouillante avec la laque. L'eſpèce de laque qu'on nomme *colombine*, qui eſt compoſée avec le bois de Breſil ou de Fernambouc, ne vaut rien.

En général toutes les autres couleurs qui ſont jugées bonnes pour la peinture à l'huile, le ſont auſſi pour la *détrempe*. Il faut éviter de faire uſage des ſtils-de-grains: ils ne tiennent pas, & ne ſont bons ni à l'huile, ni à la *détrempe*.

La colle dont on ſe ſert pour préparer l'eau à détremper les couleurs, ſe fait avec des rognures de peaux blanches ; c'eſt ce qu'on appelle *colle de gants* : ou avec des morceaux de parchemin coupés ; on l'appelle *colle de parchemin*. On peut voir à l'article *Dorure*, la manière de faire la *colle de parchemin* : voici celle de faire la *colle de gants*.

Prenez une livre de rognures de gants blancs, ou en général de peau blanche d'agneau ou de mouton. Laiſſez-les macérer quelque temps dans l'eau, & lavez-les bien pour en ôter toutes les ſaletés. Jettez cette première eau, & remettez vos rognures dans un chaudron avec de l'eau bien nette ; il en faut dix pintes pour une livre de rognures. On laiſſe bouillir l'eau juſqu'à ce qu'elle ſoit réduite à moitié. Alors la peau eſt preſqu'entièrement fondue. On paſſe la colle encore chaude à travers un tamis ou un gros linge, on la laiſſe repoſer dans un vaſe, & elle dépoſe au fond ce qui peut lui reſter de ſaleté. On la garde dans un endroit frais & dans un vaſe de terre verniſſée. Elle ſe diſſout & ſe putréfie très-vite en été ; on peut la conſerver aſſez longtemps en hiver. Il faut que cette colle ait la conſiſtance d'une forte gelée ; & comme elle la prend difficilement dans les temps chauds, il faut augmenter conſidérablement la doſe des rognures.

La colle de parchemin eſt beaucoup plus belle que celle de gants.

La colle ſe conſerve d'autant mieux qu'elle eſt plus forte ; mais il ne faut pas l'employer dans toute ſa force ; elle noirciroit les couleurs, & les feroit écailler. On la coupe avec de l'eau chaude, on les mêle bien, & on l'employe toujours chaude. Le dégré de chaleur doit être plus fort quand on peint ſur le plâtre. On ne doit cependant jamais l'employer bouillante ; elle ternitoit l'éclat & la vivacité des couleurs, & feroit écailler la peinture.

L'eau gommée avec la gomme arabique fait le même effet que la colle, ou plutôt elle fait un meilleur effet ; puiſqu'elle donne aux couleurs plus de fraîcheur & d'éclat. Cette différence n'eſt cependant pas aſſez grande pour la faire préférer dans les grands ouvrages, dont elle augmenteroit le prix. On la réſerve pour les ouvrages en petit ſur le papier, le vélin, & même le bois. Si on l'employoit trop forte, elle auroit le même inconvénient que la colle, & feroit de même écailler la peinture.

Nous avons dit qu'on peint à la *détrempe* ſur pluſieurs ſortes de fonds ; on ne peint guere en grand dans cette manière, ſur de gros papiers, que pour faire des cartons de tapiſſerie.

Si l'on peint ſur les murs, il faut d'abord y faire un enduit de bon plâtre, le plus uni qu'il eſt poſſible. On laiſſe bien ſécher cet enduit. On y donne enſuite une ou même deux couches de colle bien chaude, & plus forte que pour détremper les couleurs. Si les murs ſont un peu raboteux, on mêle dans la colle du blanc d'Eſpagne ou de craie, pour les rendre plus unis par cette impreſſion ; on fait même uſage, pour cet effet, de plâtre fuſé à l'air & bien broyé. Quand cette couche eſt bien ſéche, on la racle le plus promptement qu'il eſt poſſible, & l'on peint par deſſus.

Quand on veut peindre ſur bois, il faut y donner de même deux couches de colle, & racler cet encollage pour le rendre bien uni.

Dans la peinture en détrempe ſur toile, Félibien vouloit qu'on choiſît de vieille toile, demi-uſée & bien unie. Il donnoit pour raiſon qu'elle étoit plus douce, & qu'on n'étoit pas obligé d'y mettre pluſieurs couches de colle, qui, dans la ſuite, pouvoient faire fendre & écailler la peinture. Cependant M. Parrocel croyoit la toile neuve préférable. Pignore s'il avoit autant d'expérience pour la peinture à la détrempe ſur toile que ſur plâtre. Quoi qu'il en ſoit, quand la toile eſt bien tendue ſur des chaſſis, il faut, ſurtout ſi elle eſt neuve, la frotter avec la pierre-ponce, pour en ôter les nœuds & les inégalités, & lui donner ce que les peintres appellent de l'*amour*, c'eſt-à-dire, de la diſpoſition à recevoir la peinture. On l'imbibe enſuite avec de la colle chaude, que l'on paſſe partout avec une groſſe broſſe ; & quand la colle eſt ſéche, on y repaſſe la pierre-ponce. Il faut enſuite imprimer la toile d'une couche de blanc de craie avec de la colle : quand l'impreſſion eſt ſéche, on y paſſe encore la pierre-ponce. Si la toile étoit fort claire, il faudroit y coller du papier par derriere.

Pour peindre ſur le papier, ou ſur le vélin, il eſt inutile d'employer aucune préparation. Il faudroit cependant coller le papier, s'il ne l'étoit pas. On peindroit mal ſur un papier ſpongieux.

Le fond ſur lequel on doit peindre étant préparé, on y deſſine ce qu'on veut repréſenter, avec du charbon tendre & léger, ſans appuyer beaucoup ; car il faut ſe ménager la liberté d'effacer aiſément, & de faire à ſon premier trait les changemens que l'on juge convenables. On efface en frottant les traits avec de la mie de pain raſ-

Digitized by Google

sis, ou avec un linge blanc. Quand le trait eſt arrêté, on le met au net avec une petite broſſe & une couleur mêlée de beaucoup d'eau, afin qu'elle n'ait pas de corps, qu'elle ſoit très-foible, & qu'elle n'altère pas la couleur qu'on couchera deſſus. Quand ce deſſin eſt bien ſec, on enlève avec la mie de pain ou le linge, ce qui peut reſter des traits de crayon.

On fait les teintes ſur la palette. Elle n'eſt pas de bois, comme pour la peinture à l'huile, mais de fer blanc, de figure quarrée, & ſeulement un peu arrondie vers l'endroit où eſt le trou dans lequel on paſſe le pouce. On borde ce trou d'un morceau de peau ou de cuir mince, pour que le fer blanc ne bleſſe pas la main. La partie ſupérieure de cette palette, c'eſt-à-dire, l'extrémité la plus éloignée du pouce, doit avoir des rebords un peu relevés, pour retenir les couleurs qu'on y arrange, en cas que l'on vienne à la pencher un peu trop fort y penſer. On pratique auſſi, vers le haut de la palette, quelques enfoncemens pour contenir chaque couleur dans ſon ordre: cet ordre eſt le même que pour la peinture à l'huile. Voyez l'article PALETTE. Ces couleurs ſont ſeulement détrempées avec de l'eau nette, & tenues d'une conſiſtance un peu épaiſſe: à meſure que l'on veut s'en ſervir, on prend avec la broſſe ou le pinceau un peu de colle. On tient toujours cette colle un peu liquide, en laiſſant le vaiſſeau de terre qui la contient, ſur un petit feu de cendres chaudes.

Lorſque la colle vient à ſe figer ſur la palette pendant le travail, il ſuffit de la préſenter au feu, & elle ſe fond auſſitôt. Si, en ſe fondant, elle devenoit trop forte, il faudroit y mêler un peu d'eau. On doit prendre garde auſſi que les couleurs entières, qui ſont arrangées au haut de la palette, ne ſe ſèchent pas trop par la chaleur du feu.

On ne ſe ſert point du couteau, comme dans la peinture à l'huile, pour faire les teintes ſur cette palette: on les fait avec la broſſe ou le pinceau, à meſure qu'on en a beſoin. On nettoye la palette chaque fois que l'on quitte l'ouvrage, on la lave, & on la fait ſécher auſſitôt au feu, de peur qu'elle ne ſe rouille.

Lorſqu'on peint en grand, & qu'on a à faire de larges maſſes, on ne ſe ſert pas de la palette, mais on détrempe la teinte dans des godets ou écuelles de terre verniſſée, avec l'eau de colle néceſſaire. On fait l'épreuve de la teinte ſur des carreaux de plâtre, ou ſur des planches préparées comme le fond, ou ſur de gros papier blanc, afin d'être ſûr de l'effet qu'elle doit produire étant ſèche. On applique toujours les couleurs un peu plus que tièdes; ainſi il faut les mettre de temps en temps ſur un petit feu, ou ſur des cendres chaudes, pour les entretenir dans un état de liquidité. On y ajoute un peu d'eau pure, quand la colle devient trop épaiſſe. Il faut auſſi avoir l'attention de remuer chaque fois la couleur dans les godets, avant de la prendre à la broſſe, parce qu'elle ſe précipite aiſément.

Une obſervation très-eſſentielle, c'eſt que les teintes doivent toujours être tenues extrêmement hautes & très-vigoureuſes, parce qu'en ſéchant, elles s'affoibliſſent au moins de moitié. Il ne faut donc pas, dans ce genre, craindre de pouſſer trop au noir en travaillant: ſi l'on n'a pas la hardieſſe d'outrer de vigueur, on prendra foible & gris. Il faut ſavoir que les terres brûlées changent moins que les autres, & que la laque, non plus que les noirs, ne change point du tout. Mais l'expérience en apprendra plus à cet égard que tous les préceptes.

Une regle générale, & dont il ne faut point s'écarter, c'eſt que la *détrempe* ne veut pas être fatiguée, & ne ſouffre pas que l'on repeigne par-deſſus avec d'autres couleurs que celles qu'on a employées dans le même endroit, parce que celle de deſſous venant à ſe détremper, ſe mêleroit avec celle qu'on appliqueroit de nouveau, & on détruiroit la teinte; d'où il réſulteroit des tons bizarres, ſales & déſagréables. La belle *détrempe* demande à être peinte au premier coup: comme elle ſèche très-vite, ſi l'on ne travaille pas d'une manière prompte & expéditive, & ſi l'on ne connoît pas parfaitement l'effet qui doit réſulter des teintes que l'on employe, on riſque de faire un ouvrage très-mal peint. La peinture à la détrempe eſt, à cet égard, plus difficile que la peinture à l'huile.

Quand l'ouvrage eſt fini, on peut le retoucher tant qu'on veut, pourvu du moins que ce ſoit avec les mêmes teintes. C'eſt ainſi qu'on ajoute de la force aux endroits foibles. Il faut ſeulement attendre que la peinture ſoit bien ſèche. Après la retouche, on unit proprement les teintes avec une broſſe que l'on trempe dans de l'eau pure. Quelquefois, comme il ſe pratique dans la peinture à freſque, on adoucit deux teintes voiſines en hachant avec une couleur qui participe de toutes deux.

Si l'ouvrage doit être touché ſans être adouci, tel que le payſage, on couche d'abord des teintes aſſez brunes pour ſervir d'ébauches. Quand elles ſont ſèches, on frappe par-deſſus des touches claires, & encore par-deſſus, lorſqu'elles ſont ſeches elles mêmes, d'autres touches encore plus claires.

Quelquefois au lieu de retoucher par des hachures, on retouche en glaçant. Cela ſe fait avec des teintures qu'on couche le plus également qu'il eſt poſſible avec une broſſe ou un pinceau de poil doux: il faut être expéditif dans cette opération pour ne pas détremper le fond ſur lequel on glace. Il faut auſſi prendre garde que ce fond ne boive pas la couleur avec laquelle on fait le glacis, car il n'y feroit des taches comme ſi l'on deſſinoit au lavis ſur du papier

ſpongieux.

Digitized by Google

spongieux. Pour éviter cet inconvénient, on encolle l'ouvrage avant de le glacer. Cet encollage se fait en passant légérement sur le tableau une couche de colle claire, bien nette, & médiocrement forte : quand cette colle est sèche, on glace par-dessus.

Il arrive souvent que la couleur qu'on employe pour retoucher, refuse de prendre sur celle qui est déja sèche. La cause de cette résistance est la trop grande quantité de colle employée dans la peinture que l'on veut retoucher. On parvient à vaincre cet obstacle, en mettant un peu de fiel de bœuf dans la couleur que l'on veut appliquer de nouveau.

Pour la manière de rehausser la *détrempe* avec de l'or, voyez l'article RENAUSSER.

Quelquefois, pour préserver de l'eau la peinture à *détrempe*, on y passe d'abord un blanc d'œuf bien battu, & quand il est sec, on le recouvre d'une couche de vernis : mais c'est détruire un avantage de cette peinture, qui est de n'avoir pas de luisant, & de pouvoir être regardée commodément même lorsqu'elle est frappée de la lumière directe.

Il ne reste plus à parler que des couleurs dont on fait usage dans la *détrempe*.

On y employe le blanc de craye, & le blanc d'Espagne, de Rouen, ou de Bougival, qu'on trouve en gros pains dans les boutiques. On le purifie, on lui ôte son gravier en le faisant dissoudre dans de l'eau nette en grande quantité. Quand il est bien dissout, on agite l'eau avec un bâton propre, & l'ayant laissé reposer un peu de temps, pour que le gravier puisse se déposer, on verse toute l'eau blanche dans un vase bien net, & on la laisse encore reposer jusqu'à ce que tout le blanc soit précipité au fond du vaisseau. On ôte ensuite, par inclinaison, ou avec un syphon, toute l'eau, & quand le blanc est presque sec, on en forme des petits pains qu'on fait sécher sur des carreaux de plâtre, ou sur des briques, au grand air, en les tenant à l'abri de la poussière. Cette manière de purifier le blanc, est propre à purifier de même toutes les terres colorées, ochre, brun rouge, &c.

Quand on veut se servir du blanc à la *détrempe*, il faut avoir soin de le faire d'abord infuser dans un peu d'eau, pour le réduire en pâte un peu liquide, & l'on y mêle ensuite la colle chaude pour travailler. Si l'on ne commençoit pas par le faire infuser, il prendroit très-difficilement la colle.

Le blanc de plomb & celui de céruse se mêlent avec le blanc de Rouen, pour varier les teintes & donner plus de corps à la couleur.

On se sert du massicot blanc & du massicot doré; le jaune de Naples, plus doux & plus gras que les massicots, est excellent dans les petits ouvrages; son prix le fait épargner dans les grands.

Entre les ochres, la grasse est la meilleure : on rejette la sableuse. L'ochre de rue est excellente & s'infuse aisément. Si on la fait rougir au feu, elle devient d'un jaune rouge-brun.

Le stil-de-grain, fait avec le blanc de Rouen & la teinture de graines d'Avignon, n'est bon que pour les glacis.

La terre d'ombre naturelle & brulée, fait très-bien dans la *détrempe*.

La gomme-gutte est bonne dans les ouvrages en petit, de même que la pierre de fiel.

Le bistre ne s'employe point, ou du moins s'employe très-rarement dans les ouvrages en grand.

Le cinnabre ou vermillon change à la *détrempe*, & devient d'un rouge violet un peu sale. Dans la gouache en petit, on l'empêche de noircir, en y mêlant un peu de gomme-gutte, après l'avoir purifié.

Le brun-rouge d'Angleterre & le brun-rouge commun sont bons : il faut les broyer comme les autres couleurs.

Le minium, ou mine de plomb, est très beau dans la *détrempe* : il est d'un rouge orangé fort vif.

La laque fine est la seule qu'on doive employer : elle a beaucoup d'éclat. On a déja dit dans cet article, comment on la rend plus foncée.

Le carmin est bon ; mais comme il est extrêmement cher, on ne l'employe que dans les petits ouvrages qui tiennent de la miniature.

L'azur à poudrer, & l'émail qui ne diffèrent que parce que l'émail est broyé plus menu, & d'une couleur plus pâle que l'azur, sont très-bons à la *détrempe*. Ils paroissent gris dans les décorations vues aux lumières.

Les cendres bleues font d'un très-grand usage dans la *detrempe*, particuliérement dans les morceaux qu'on ne voit qu'aux lumières, comme les décorations de theatre.

L'outre-mer est le plus beau bleu. Il est trop cher pour qu'on l'employe dans les grands ouvrages : son grand prix fait qu'on le falsifie quelquefois. Quand il est mêlé de cendre bleue, il noircit au feu.

Il y a encore une sorte de bleu, l'*Inde* & l'Indigo. L'inde est plus claire & plus vive que l'indigo, qui est brun. Ces deux couleurs sont bonnes à la *détrempe*, particuliérement pour faire les verds.

On se sert du verd de montagne & des cendres vertes.

Le verd de vessie & le verd d'iris ne doivent être employés que dans les ouvrages en petits, qu'on veut emborder & mettre sous verre.

Toutes les terres & pierres noires peuvent servir pour la *détrempe*. Quelques uns font usage du noir de fumée calciné, mais toujours pur & sans le rompre avec aucune autre couleur : il

Digitized by Google

n'eſt cependant pas ſi pernicieux à la *détrempe* qu'à l'huile.

On ſe ſert encore à la *détrempe* d'une couleur brune appellée *fulverin*. On l'employe ſur toute ſorte de couleurs brunes : elle ſe trouve chez les teinturiers en écarlate, & ce n'eſt autre choſe que l'urine dans laquelle ils lavent leurs draps auſſitôt qu'ils ſortent de la teinture.

Il y a, tant pour l'huile que pour la *détrempe*, des couleurs qu'on eſt obligé de broyer ſur le champ, au moment même où l'on veut s'en ſervir. Celles pour la *détrempe* qui ſont broyées à l'eau, doivent être conſervées avec un peu d'eau par-deſſus, pour empêcher qu'elles ne ſe ſèchent.

DIAMANT, (ſubſt. maſc.) La poudre de *diamant* eſt néceſſaire au travail des graveurs en pierres fines. Les outils de fer tendre & de cuivre dont ils font uſage, ne ſervent que de ſupport à cette poudre qui s'y attache par le moyen de l'huile d'olive dans laquelle il faut la détremper : c'eſt elle ſeule qui mord ſur les pierres ; l'acier le plus dur ne pourroit les attaquer. On peut cependant la remplacer au beſoin par la poudre de rubis, ou d'autres pierres orientales : mais elle a moins d'activité. On peut croire que, par la rareté du *diamant*, les anciens étoient obligés de s'en contenter. Ils ſe ſont auſſi ſervis de l'émeril : mais cette ſubſtance a trop d'inconvéniens pour qu'ils l'ayent employée à terminer leurs ouvrages précieux.

DORURE, (ſubſt. fém.) L'art de dorer les métaux, le bois, &c. n'eſt point étranger aux arts qui dépendent du deſſin, puiſque l'on dore, en tout ou en partie, des ouvrages de ſculpture.

La *dorure* eſt l'art d'employer l'or en feuilles & l'or moulu, & de l'appliquer ſur les métaux, le marbre, les pierres, le bois & diverſes autres matières.

Cet art n'étoit point inconnu des anciens. Mais ils n'ont pas pouſſé celui de dorer la pierre, &c. auſſi loin que les modernes. L'avantage que nous avons ſur eux, à cet égard, eſt dû au ſecret de la peinture à l'huile, découvert dans le temps de la renaiſſance des arts. Il nous fournit les moyens de rendre notre dorure à l'épreuve des injures du temps, ce que l'on préſume que les anciens ne pouvoient faire. Ils paroiſſoient n'avoir eu d'autre ſecret pour dorer les ſubſtances qui ne pouvoient ſupporter le feu, que le blanc d'œufs & la colle, qui ne pouvoient réſiſter à l'eau ; de ſorte qu'ils bornoient l'uſage de la *dorure* aux endroits qui étoient à couvert de l'humidité de l'air (*).

(*) On ſait que les anciens employoient la dorure ſur des ſtatues de marbre, & que les cheveux de la Vénus de Médicis ont été dorés. On ne peut nier qu'ils avoient des manières ſolides d'appliquer la *dorure*, & qu'elle étoit capable de réſiſter aux injures des ſiecles. On a déterré des voûtes antiques dont la *dorure* avoit conſervé ſon éclat, & ſa dureté prouve bien qu'elle avoit été appliquée d'une manière ſolide. Croit-on que nos *dorures* puſſent réſiſter à l'épreuve de ſeize ſiecles ? Loin de ravaler l'art des anciens à cet égard, regrettons plutôt que leurs écrivains ne nous en aient pas tranſmis le ſecret.

Les Grecs appelloient la compoſition ſur laquelle ils appliquoient leur or dans la *dorure* ſur bois, *leucophæum*, ou *leucophorum*. On nous la repréſente comme une eſpèce de terre gluante qui ſervoit probablement à attacher l'or & à le rendre ſuſceptible du poli : mais les antiquaires & les naturaliſtes ne s'accordent pas ſur la nature de cette terre, ni ſur ſa couleur, ni ſur les ingrédiens dont elle étoit compoſée.

Les anciens connoiſſoient comme nous, ſelon toute apparence, la manière de battre l'or & de le réduire en feuilles : mais ils ne portèrent jamais cet art, au moins quant à l'économie, à la perfection qu'il a atteint parmi nous, s'il eſt vrai, comme le dit Pline, qu'ils ne tiroient d'une once d'or que ſept cents cinquante feuilles, de quatre travers de doigt en quarré. Il ajoute, il eſt vrai, que l'on pouvoit en tirer un plus grand nombre ; que les plus épaiſſes étoient appellées *bractææ prænoſtinæ*, parce que la ſtatue de la Fortune, à Préneſte, étoit dorée de ces feuilles, & les plus minces *quæſtoriæ*. Les doreurs modernes emploient de même des feuilles de différentes épaiſſeurs ; mais il y en a de ſi fines, qu'un millier ne peſe pas quatre à cinq dragmes. On ſe ſert des plus épaiſſes pour dorer ſur le fer, & ſur divers autres métaux ; les autres ſervent à dorer ſur le bois.

Pline aſſure que l'or ne vit de *dorure* à Rome qu'après la deſtruction de Carthage, ſous la cenſure de Lucius Mummius, & que l'on commença pour lors à dorer les plafonds des temples & des palais ; mais que le capitole fut le premier endroit que l'on enrichit de la ſorte. Il ajoute que le luxe monta à un ſi haut point, qu'il n'y eut pas de citoyen dans la ſuite, ſans en excepter les moins opulens, qui ne fît dorer les murailles & les plafonds de ſa maiſon.

Dorure au feu, pour les métaux. La *dorure* d'or moulu ſe fait avec de l'or amalgamé avec du mercure qui eſt ordinairement dans la proportion d'une once de mercure pour un gros d'or.

Pour cette opération, on fait d'abord rougir le creuſet ; puis l'or & le vif-argent y ayant été mis, on les remue doucement avec le crochet ; juſqu'à ce qu'on s'apperçoive que l'or ſoit fondu & incorporé au vif argent. Après

Digitized by Google

quoi, on les jette ainſi unis enſemble dans de l'eau, pour les appurer & les laver. De là ils paſſent ſucceſſivement dans pluſieurs eaux, où cet amalgame, qui eſt preſqu'auſſi liquide que s'il n'y avoit que du vif-argent, ſe peut conſerver très-long-temps en état d'être employé à la *dorure*. On ſépare de cette maſſe le mercure qui n'eſt pas uni avec elle, en le preſſant avec les doigts à travers un morceau de chamois ou de linge.

Pour préparer le métal à recevoir cet or ainſi amalgamé, il faut déroder, c'eſt-à-dire décraſſer le métal qu'on veut dorer : ce qui ſe fait avec de l'eau-forte ou de l'eau-ſeconde dont on frotte l'ouvrage avec la *grate-boëſſe* : après quoi, le métal ayant été lavé dans de l'eau commune, on l'écure enfin légèrement avec du ſablon.

Le métal bien déroché, on le couvre de cet or mêlé avec du vif-argent que l'on prend avec la grate-boëſſe fine, ou bien avec l'avivoir, l'étendant le plus également qu'il eſt poſſible, en trempant de temps en temps la grate-boëſſe dans de l'eau claire ; ce qui ſe fait à trois ou quatre repriſes : & c'eſt ce qu'on appelle *parachever*.

En cet état le métal ſe met au feu, c'eſt-à-dire ſur la grille à dorer ou dans le panier, au-deſſous deſquels eſt une poële pleine de feu qu'on laiſſe ardent juſqu'à un certain degré, que l'expérience ſeule peut apprendre. A meſure que le vif argent s'évapore, & que l'on peut diſtinguer les endroits où il manque de l'or, on répare l'ouvrage, en y ajoutant de nouvel amalgame où il en faut. Enfin il ſe grate-boëſſe avec la groſſe broſſe de laiton, & alors il eſt en état d'être mis en couleur. C'eſt la dernière façon qu'on lui donne, & dont les ouvriers qui s'en mêlent conſervent le ſecret avec un grand myſtère. Ce ſecret ne doit pas être fort différent de la pratique dont on fait uſage dans les hôtels des monnoies pour donner de la couleur aux eſpèces d'or.

Voici une autre méthode connue ; c'eſt de faire tremper l'ouvrage dans une décoction de tartre, de ſoufre, de ſel, avec autant d'eau qu'il en faut pour le couvrir entièrement. On l'y laiſſe juſqu'à ce qu'il ait acquis la couleur que l'on deſire ; après quoi, on le lave dans l'eau froide.

Pour rendre cette *dorure* plus durable, les doreurs frottent l'ouvrage avec du mercure & de l'eau-forte, & le dorent une ſeconde fois de la même manière Ils réitèrent cette opération juſqu'à trois ou quatre fois, pour que l'or qui couvre le métal ſoit de l'épaiſſeur de l'ongle.

La *dorure* au feu avec de l'or en feuilles exige un procédé différent. Pour préparer le fer ou le cuivre à recevoir cette *dorure*, il faut les bien grater avec le grateau, & les polir avec le poliſſoir de fer ; puis les mettre au feu pour les bleuir, c'eſt-à-dire pour les échauffer juſqu'à ce qu'ils prennent une eſpèce de couleur bleue. Lorſque le métal eſt bleu, on y applique la première couche d'or que l'on ravale légèrement avec un poliſſoir, & que l'on met enſuite ſur un feu doux.

On ne donne ordinairement que trois couches ou quatre au plus, chaque couche étant d'une ſeule feuille dans les ouvrages communs, & de deux dans les beaux ouvrages, & à chaque couche que l'on donne, on les remet au feu. Après la dernière couche, l'or eſt en état d'être bruni clair. (*Extrait d'un article de M. Papillon, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on vient de lire concernant la *dorure* ſur métaux, peut ſatisfaire juſqu'à un certain point la curioſité, mais ſeroit inſuffiſant pour guider quelqu'un qui ſe propoſeroit d'opérer ſans avoir des connoiſſances préliminaires de l'art du doreur. Cependant nous n'avons pas cru devoir prendre la peine de faire des recherches particulières ſur cet objet, parce qu'il ne peut manquer d'être approfondi dans une autre partie de l'*Encyclopédie méthodique*, & parce qu'un ſculpteur ne dorera pas lui-même au feu les ouvrages qu'il pourra faire en métaux. Il n'en eſt pas ainſi de la *dorure* à l'huile ou en détrempe. Elle appartient à la peinture conſidérée comme métier. D'ailleurs un ſculpteur peut être chargé de quelques ouvrages en bois ou en carton, dans quelqu'endroit éloigné des villes où ſe trouvent des peintres-doreurs. Si ces ouvrages doivent être dorés, il ſera obligé alors de former lui-même les ouvriers qu'il pourra ſe procurer, & qui n'auront aucune pratique de la *dorure*. Il faudra donc qu'il ait aſſez de théorie de cet art mechanique, pour pouvoir guider ſûrement ces mains novices : & cette théorie, qu'il ſera facile à un artiſte intelligent de faire réduire en pratique ſous ſes yeux, doit être conſignée dans notre Dictionnaire. Nous la puiſerons, pour la leur tranſmettre, dans l'ouvrage d'un homme exercé à la pratique de cet art, M. Watin ; l'accueil qu'ont fait à ſon livre ceux qui pouvoient le juger, eſt un ſûr témoignage de la bonté des principes qu'il renferme.

Nous allons commencer par donner, d'après cet auteur, un vocabulaire des ſubſtances qu'emploient les doreurs, & des inſtrumens dont ils font uſage. Nous ſuivrons l'ordre alphabétique, qui eſt le plus commode pour les lecteurs.

Subſtances & Inſtrumens employés par les Doreurs.

Assiette. C'eſt une compoſition ſur laquelle on aſſied l'or : elle eſt compoſée de bol d'Arménie, d'un peu de ſanguine, de mine de plomb en très-petite quantité, & de quelques gouttes

Digitized by Google

d'huile d'olive, plus ou moins, selon que la masse entière eſt plus ou moins forte : une demi-cuillerée d'huile ſuffit pour une livre de la compoſition. Les différentes ſubſtances qui la compoſent doivent être broyées ſéparément avec de l'eau de rivière très-limpide. Quand elles ſont sèches, on les mêle toutes avec de l'huile d'olive, & on les broye de nouveau toutes enſemble. On la détrempe enſuite dans de la colle pour la coucher. L'*aſſiette* bien gouvernée & bien faite décide la beauté de la dorure.

Bilboquet. C'eſt un petit morceau de bois qui préſente une ſurface unie, ſur laquelle on a adapté de l'écarlate. On s'en ſert pour enlever les bandes d'or que l'on a coupées. Avant de l'employer à cet uſage, il faut haleter deſſus, pour lui procurer par le ſouffle une légère humidité qui le rend capable de happer l'or. On s'en ſert auſſi pour dorer les parties droites. Cet inſtrument dore plus promptement & plus juſte que la palette.

Bol d'Arménie, eſt une terre onctueuſe, douce au toucher, de couleur rouge ou jaune. Le véritable *bol* venu de l'Arménie, ou de quelques autres contrées de l'Aſie, entre dans les ingrédiens de la thériaque : mais celui dont il eſt ici queſtion eſt tiré de pluſieurs endroits de la France. Le plus eſtimé vient du Blésois, de la Bourgogne & du Saumurois. On en trouve même auprès de Paris, comme à Meudon, à Bâville, qui eſt d'un bon uſage quand il eſt bien rouge. On le choiſit net, non graveleux, doux au toucher, luiſant & s'attachant aux lèvres. Il entre, comme on l'a dit, dans la compoſition de l'alliette.

Coussin. Le *couſſin* eſt un morceau de bois qui doit avoir la forme d'un quarré-long. On met deſſus deux ou trois cardes de bon coton, de l'épaiſſeur de trois doigts, & on les recouvre d'une peau de veau dégraiſſée & paſſée au lait. Lorſque cette peau eſt tendue, on attache aux quatre extrémités du quarré une feuille de parchemin qui forme un bordage pour contenir l'or.

Couteau, dont la lame eſt large & mince. Il ſert à couper l'or.

Mine de plomb. Tout le monde connoît ce minéral dont on fait des crayons. Il entre dans la compoſition de l'*aſſiette*. On le choiſit en morceaux d'une groſſeur moyenne, d'un grain fin & ſerré.

Mordant. C'eſt une compoſition dont on ſe ſert quelquefois pour dorer à l'or mat, ſurtout lorſqu'on eſt preſſé ; on emploie auſſi le *mordant* pour bronzer. On le fait avec du bitume de Judée, & de l'huile graſſe ; on y incorpore de la mine de plomb, & on l'éclaircit avec de l'eſſence. Quelquefois on y met ſimplement du vernis gras ; mais il fait moins d'effet.

Or-couleur. C'eſt le reſte des couleurs broyées & détrempées à l'huile, qui tombe dans les pinceliers & dans les godets dans leſquels les peintres nétoyent leurs pinceaux. Cette matière, extrêmement graſſe & gluante, ayant été rebroyée & paſſée par un linge, ſert de fond pour y appliquer l'or en feuilles. On couche l'*or-couleur* ſur la teinte dure avec un pinceau, comme ſi l'on peignoit. Plus il eſt vieux, plus il eſt onctueux. On le laiſſe expoſé au ſoleil, pendant l'eſpace d'une année, dans un vaſe verniſſé, ou dans une boëte de plomb.

On fait auſſi une ſorte d'*or-couleur* très-beau avec du blanc de céruſe, de la litharge, un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet, qu'on détrempe enſemble avec la même huile, en une conſiſtance fort liquide, & qu'on expoſe de même au ſoleil pendant l'eſpace d'une année.

« Quelque bonnes que puiſſent être ces mé» thodes, les doreurs anglois, dit l'ancienne » Encyclopédie, aiment mieux ſe ſervir d'ochre » jaune broyé avec de l'eau, qu'ils font ſécher » ſur une pierre à craie, après quoi ils le » broyent avec une quantité convenable d'huile » graſſe & deſſicative, pour lui donner la » conſiſtance néceſſaire : ils donnent quelques » couches de cette compoſition à l'ouvrage qu'ils » veulent dorer ; & lorſqu'elles ſont preſque » sèches, mais encore aſſez onctueuſes pour » retenir l'or, ils mettent les feuilles par» deſſus. » M. Watin aſſure que cet *or-couleur* ne vaut pas celui dont ſe ſervent les doreurs françois. Nous n'entreprendrons pas de juger ce procès entre les deux nations rivales.

Palette a dorer. Le nom de *palette* a été donné aſſez improprement à cet uſtenſile qui n'a aucune reſſemblance avec la palette des peintres. Ce n'eſt autre choſe qu'un bout de queue de petit-gris, qu'on diſpoſe dans une carte de manière à lui faire faire l'éventail. Cette *palette* ſert à prendre la feuille d'or ; mais auparavant on la fait paſſer ſur la joue qu'on a enduite de graiſſe de mouton, qui s'y maintient dans une chaleur douce & dans un état ſuffiſant de liquidité. Le léger frottement de la *palette* ſur la joue graiſſée la rend propre à happer la feuille d'or qu'on enlève ; on poſe doucement cette feuille ſur l'ouvrage, & enſuite on y expire l'haleine pour l'étendre. Au bout oppoſé de la *palette* eſt attaché un autre pinceau dont

Digitized by Google

l'usage est d'appuyer la feuille d'or aussi-tôt qu'elle est posée.

PIERRE A BRUNIR, caillou dur & transparent qu'on affute & que l'on polit sur une meule, en lui donnant la forme d'une dent de loup. On l'adapte à un manche de bois par le moyen d'une virole de cuivre. Il faut bien se garder de mouiller cette pierre.

PINCEAUX A MOUILLER. Ils sont de poil de petit-gris, & servent à mouiller l'ouvrage afin qu'il puisse retenir l'or. On a soin, quand on cesse d'en faire usage, d'en exprimer l'eau & de les presser, pour leur faire faire la pointe.

PINCEAUX A RAMENDER. Ils servent à réparer les cassures de l'or. Il y en a de différentes espèces. Au lieu de faire la pointe, ils doivent être ronds, & d'un poil très doux, afin qu'ils ne puissent endommager l'or en le prenant.

ROCOU, pâte sèche, ou extrait tiré par infusion ou macération des grains contenus dans la gousse d'un arbre nommé *Urum* ou *Roucou*. Cet arbre a la forme d'un noisetier & se trouve dans les îles de l'Amérique. La pâte de roucou doit être sèche, rouge, haute en couleur, d'une odeur forte & assez désagréable.

SAFRAN, plante commune dans plusieurs endroits de l'Europe & même dans le Nord. C'est pour le pistil de sa fleur qu'elle est cultivée, & c'est cette partie qui est colorante. Il faut choisir le safran nouveau, bien sec, d'une belle couleur rouge, aussi peu chargé qu'il est possible de parties jaunes, odorant, d'une saveur balsamique & agréable. On le conserve dans des boëtes bien fermées. Il s'employe, ainsi que le rocou, pour faire des *vermeils*.

SANGUINE, terre rouge & ferrugineuse, dont on fait des crayons, & qui est assez généralement connue par cet usage. Le doreur la choisit d'un rouge brun, pesante, compacte, unie, douce au toucher: elle entre dans la composition de l'assiette: elle sert aussi, mais calcinée, aux apprêts d'un genre de *dorure* qu'on appelle fort improprement *à la grecque*.

VERMEIL. C'est un liquide qui donne du reflet & du feu à l'or, & qui fait paroître l'ouvrage *vermeillonné* comme s'il étoit doré d'or moulu. En voici la composition. *Rocou*, deux *onces*; *gomme-gutte*, une once; *sang-dragon*, une demi once; *cendres gravelées*, deux onces; *beau safran*, dix-huit grains. On fait bouillir ce mélange dans une pinte d'eau, à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit à trois demi-septiers, & on le passe par un tamis de soie ou de mousseline. Chaque fois qu'on en fait usage, on y ajoute un quart d'eau de gomme arabique, qui se compose avec un quarteron de gomme fondu à froid dans une pinte d'eau.

VERNIS A LA LAQUE, sorte de liquide que l'on prépare pour dorer ou pour bronzer, quand on est très pressé. Il se compose en faisant fondre au bain-marie trois onces de gomme laque plate dans une pinte d'esprit de vin. Ce liquide, qui n'a ni consistance, ni brillant, est mal-à-propos nommé vernis. Il sert dans les apprêts de dorure pour dégraisser les couleurs à l'huile & les disposer à recevoir l'or avant que de coucher de mixtion.

DIVISION *de la dorure*. » Peut-être, dit » M. Watin, trouvera-t-on que je m'arrête » trop sur les détails: mais la maladresse est » prompte, l'habileté lente, & la perfection » minutieuse ».

On distingue deux sortes de *dorure*: celle à l'huile & celle à détrempe. C'est à l'huile qu'on a coutume de dorer les dômes, les combles des églises, des basiliques, des palais, & les figures de plâtre ou de plomb qu'on veut exposer aux intempéries de l'air & aux outrages des temps. Elle s'applique sur les métaux, ne craint point l'humidité, & peut être lavée aussi souvent qu'on le désire.

LA DORURE EN DÉTREMPE, moins solide, plus séduisante, exige plus d'apprêts & même plus d'art: mais elle a le désavantage d'être d'un usage moins étendu. On ne peut l'employer que sur quelques ouvrages de sculpture en stuc ou en bois, sur des boëtes, & sur quelques ornemens intérieurs des appartemens. Elle ne résiste ni aux impressions de l'humidité ni à celle de l'air: mais ses charmes égalent sa délicatesse: brillante, nuancée, brunie, mate, reflétée, elle se varie au gré de l'artiste intelligent pour imiter les variétés de la nature, au lieu que la dorure à l'huile n'a qu'une seule couleur, &, pour ainsi dire, qu'une seule physionomie.

La *dorure* s'applique sur toutes sortes de sujets, bois, plâtre, pierre, &c; mais il faut disposer le sujet à la recevoir, en rendre la surface unie, & y coucher ensuite des matières capables de happer l'or.

La *dorure en détrempe* veut être faite dans des ateliers où l'on puisse se garantir de l'ardeur du soleil: la grande chaleur de l'été y est contraire. Il faut écarter les mauvaises ha-

Digitized by Google

leines, les odeurs fortes, & craindre même, dit-on, la présence des femmes, lorsqu'elles éprouvent des infirmités ordinaires à leur sexe.

Passons maintenant aux nombreuses opérations de la *dorure*, plusieurs de ces opérations demandent même à être réitérées.

1. *Encoller*. Faites bouillir dans une pinte d'eau une bonne poignée de feuilles d'absynthe, & deux ou trois têtes d'ail. L'eau réduite à moitié, passez ce jus dans un linge, ajoutez-y une demi-poignée de sel, & un demi-septier de vinaigre: mêlez quantité égale de cette composition faite pour préserver le bois de la piquure des vers & tuer ceux qui pourroient y être, avec autant de bonne colle bouillante, pour l'employer dans cet état: encollez vos bois chaudement avec une brosse courte de sanglier.

La *colle* dont on se sert pour les ouvrages que l'on veut dorer, est celle de parchemin. Elle est faite de rognures de parchemin neuf & non écrit, qu'on fait macérer & dissoudre dans l'eau bouillante pendant quatre à cinq heures. On la coule ensuite, à travers un tamis ou linge clair, dans un vase très propre. Pour la composer, jettez une livre de parchemin dans six pintes d'eau bouillante, laissez la se macérer & bouillir pendant le temps preſcrit, jusqu'à ce qu'elle soit réduite à moitié. Il faut que l'eau bouille d'une manière toujours égale. Cette colle, passée au linge ou au tamis, & refroidie, doit avoir la consistance d'une forte gelée. Pour que, dans les temps de grande chaleur, elle parvienne à cette consistance, il faut augmenter la dose du parchemin. La composition que l'on vient de lire convient aux saisons tempérées.

La colle doit être conservée dans des vases de terre vernissée & dans un endroit frais, éloignée du soleil, de toute chaleur, & de toute mauvaise exhalaison: elle tourne aisément, sur-tout dans les temps d'orage, & se corrompt promptement en été; alors elle se résoud en une eau gluante qui entre bientôt en une entière putréfaction. Elle se conserve bien l'hiver.

En langage de peintre & de doreur, cette même colle, différemment abreuvée, se nomme *colle forte*, *colle moyennement forte*, & *colle foible*. Ainsi quand il est question de colle forte dans ce qui concerne des après de peinture ou de dorure, il ne faut pas prendre la *colle-forte* pour celle qui est généralement connue sous ce nom, & qui est à l'usage des menuisiers & autres ouvriers en bois. La *colle forte* du peintre, est celle dont on vient de lire la composition. En y ajoutant une pinte d'eau, on en fait de la colle moyennement forte, & avec quatre pintes d'eau, on la réduit à la qualité de *colle foible*. Quelquefois en la rend encore plus légère, en y ajoutant une plus grande quantité d'eau.

Pour dorer sur la pierre ou le plâtre, il faut donner deux encollages: le premier de *colle foible* & bouillante, pour qu'elle pénetre bien dans la pierre; la seconde de *colle forte* ou *moyennement forte*. On ne met point alors de sel dans les encollages: il pousseroit une poussière saline sur la dorure, lorsque la pierre s'impregneroit de la plus foible humidité. Le mélange du sel n'a lieu que sur le bois, & il y est indispensable.

2. *Arrêter de blanc*. Faites bien chauffer une pinte de *très forte colle* de parchemin, à laquelle vous aurez joint un demi-septier d'eau. Saupoudrez-la de deux bonnes poignées de blanc de Bougival, vulgairement appellé blanc d'Espagne, pulverisé & passé au tamis de soie. Laissez-le une demi-heure s'infuser; après quoi, vous le remuerez bien. Donnez-en une couche très chaude sur l'ouvrage, bien finement, & prenant garde qu'il ne reste trop d'épaisseur dans quelques endroits: Il faut fouiller les fonds des sculptures avec une brosse fine. Quoique cette couche de blanc doive être légère, il faut cependant que le bois ou la pierre soit si bien atteint qu'on ne l'apperçoive plus.

Prenez ensuite de la colle-forte de parchemin; saupoudrez-la, à discrétion, de blanc pulvérisé & tamisé, jusqu'à ce que la colle ne paroisse plus, & qu'elle en soit couverte à-peu-près de l'épaisseur d'un doigt. Couvrez votre pot, ne l'approchez du feu qu'autant qu'il le faut pour le maintenir dans un état de tiédeur. Demi-heure après, infusez votre blanc, qui doit être remué avec la brosse, jusqu'à ce qu'on ne voye plus de grumeaux & que le tout soit bien mêlé. Quand le blanc est un peu chaud, couchez le avec une brosse, très finement & très également; car si le blanc étoit trop épais, l'ouvrage seroit sujet à bouillonner. Donnez ainsi sept, huit ou dix couches, selon que la défectuosité du bois ou du plâtre peut l'exiger, ayant soin dans les ouvrages où les parties saillantes doivent être brunies, de bien garnir ces parties de blanc; car le bruni de l'or en est plus beau.

On n'applique pas une nouvelle couche, que la précédente ne soit bien sèche, ce qu'on reconnoît en posant le dos de la main. Il faut aussi avoir grand soin que toutes les couches soient bien égales entre elles; c'est-à-dire que la colle soit dans toutes de la même force, & que la quantité de blanc qu'on y infuse soit la même. Si l'on mettoit une couche forte sur une foible, la premiere ne seroit pas en état de soutenir la seconde, qui la tireroit à elle, & l'ouvrage tomberoit par écailles.

La derniere couche de blanc doit être d'une

Digitized by Google

bonne chaleur, & donnée un peu claire, en adouciſſant légérement avec la broſſe.

3. *Retoucher & peau de chienner.* Entre les différentes couches de blanc, il faut abattre les petites boſſes, boucher les défauts qui peuvent ſe trouver dans le bois, ou dans le plâtre ou la pierre, ce qu'on fait avec un maſtic compoſé de blanc & de colle, qu'on appelle gros-blanc; enſuite on ôte les barbes du bois en frottant avec une peau de chien de mer, ce que les doreurs appellent *peau-de-chienner.*

4. *Poncer & adoucir.* Quand les couches de blanc ſont ſéches, on taille uniment des pierres-ponces en les uſant ſur le quarreau; on en forme de plates pour adoucir les grandes parties, & de rondes, pour atteindre les moulures ou ce qui en a à peu-près la forme, & l'on a de petits bâtons de bois blanc très minces, pour fouiller dans les parties enfoncées qui peuvent être engorgées de blanc.

On mouille l'ouvrage par petites parties pour y paſſer la pierre-ponce; on frotte légérement pour liſſer l'impreſſion, & à meſure qu'on adoucit, on lave la ſurface avec une broſſe douce qui ait ſervi au blanc, pour ôter la bourbe qui ſe forme ſur l'ouvrage. On pompe enſuite l'eau avec une petite éponge, on a grand ſoin d'éviter qu'il en reſte, & on enleve très légérement avec le doigt tous les petits grains qui peuvent ſe trouver ſur le blanc. Enfin, on paſſe ſur toute la ſurface une toile un peu rude, pour achever de la nettoyer.

5. *Réparer.* Quand l'ouvrage eſt adouci, poncé & ſec, il faut rendre à la ſculpture les premieres fineſſes, que les différentes couches de blanc dont on l'a couverte n'ont pu manquer d'altérer, On ſe ſert pour cette opération d'ébauchoirs ou fers tournés en crochets de différentes eſpéces; & ce travail répond à celui par lequel on termine un morceau de ſculpture. On ſent bien que ſi l'ouvrage qu'on doit réparer eſt de quelque prix du côté de l'art, il faut que le réparateur ſoit un artiſte habile.

6. *Dégraiſſer.* Cette opération conſiſte à rendre au blanc ſa premiére propreté. Plus l'ouvrage eſt précieux, plus la réparation a exigé de temps, & plus la ſurface a éprouvé de frottement de main & d'outils, ce qui a terni, &, comme on dit, *graiſſé* le blanc. On le nettoye avec un linge mouillé qu'on paſſe légérement ſur les parties qui doivent être mattes & brunies, & l'on ſe ſert d'une broſſe douce & mouillée pour le reſte. On lave enſuite le tout avec une éponge douce, en prenant garde qu'il ne reſte aucun grain, ni aucun poil de broſſe.

7 *Prêler.* L'ouvrage ſec, on le *prêle* légérement, c'eſt-à-dire qu'on en liſſe bien toutes les parties avec de la prêle, ayant ſoin de ne pas uſer le blanc. On appelle *prêle* les tuyaux cannelés, rudes & ſtriés d'une plante qui porte le même nom.

8. *Jaunir.* On met dans un demi-ſeptier de bonne colle de parchemin, bien nette & tranſparente, deux onces d'ochre jaune broyée très-fine à l'eau. On la laiſſe détremper & dépoſer dans la colle chaude. Cette colle doit être de moitié moins forte que celle qu'on emploie pour le blanc.

Quand l'ochre eſt précipitée au fond, on paſſe le deſſus à travers un tamis de ſoie, ou une mouſſeline fine, ce qui donne une teinture jaune. On la fait chauffer, & on l'emploie très-chaude avec une broſſe fort douce & bien nette. On jaunit ainſi tout l'ouvrage, avec l'attention de ne le pas frotter trop long-temps; car on détremperoit le blanc, on lui feroit perdre les fineſſes de la réparation, & tout l'ouvrage ſeroit gâté.

Cette teinture jaune remplit les parties enfoncées où l'or ne pourra pénétrer: elle ſert auſſi de mordant pour tenir l'aſſiette & happer l'or.

9. *Engrainer.* Il faut attendre que le jaune ſoit bien ſec. Alors on prêle encore une fois tout l'ouvrage, dont la ſurface ne doit conſerver aucune inégalité.

10. *Coucher d'aſſiette.* Nous avons donné la préparation de l'aſſiette dans le vocabulaire des ſubſtances & inſtrumens néceſſaires au doreur.

On détrempe cette aſſiette dans de la colle légére de parchemin, un peu chaude, paſſée, tamiſée, & très-nette. On en donne trois couches avec une petite broſſe de ſoies de porc, longue, mince, & douce.

11. *Frotter.* Quand les trois couches d'aſſiette ſont séches, on frotte avec un linge neuf & ſec les parties qui doivent reſter mattes. Par ce moyen, l'or qu'on ne doit pas brunir s'étend & devient brillant; & quand on applique l'or, l'eau coule deſſous, ſans tacher.

Mais on ne touche point avec le linge les parties qui ſeront brunies; on donne ſur ces parties deux couches de la même aſſiette, détrempée dans de la colle à laquelle on ajoutera un peu d'eau pour la rendre plus douce.

12. *Dorer.* Prenez de l'or très-beau, d'égale couleur, & non piqué; il ſe vend en livrets, depuis le prix de ſoixante-dix livres le millier en feuilles, juſqu'à cent cinquante. Les ors les plus généralement employés dans la *dorure*, coûtent depuis quatre-vingt juſqu'à cent vingt livres le millier de feuilles.

Vuidez un livret d'or ſur votre couſſin. Enſuite, avec des pinceaux de différentes groſſeurs, proportionnés aux formes de ce que vous voulez dorer, mouillez votre ouvrage avec de l'eau claire, pure, nette, & très-fraîche; dans l'été on y ajoute même de la glace. Il faut changer d'eau de demi-heure en demi-heure, ne mouillant chaque place qu'à meſure qu'on y veut

Digitized by Google

poser l'or. Les enfoncemens doivent être dorés avant les parties éminentes.

La feuille posée, faites passer, avec un pinceau, de l'eau derrière cette feuille, en appuyant sur le petit bord, & évitant qu'il n'en passe par-dessus, sur-tout aux parties qu'on veut brunir, car elle tacheroit l'or. Cette eau étend la feuille. Enfuite on halete deffus légèrement; &, avec le bout d'un pinceau, on retire l'eau qui auroit pu s'amaſſer, car elle détremperoit l'aſſiette & les apprêts de deſſous.

13. *Brunir*. On laiſſe ſécher, mais non pas trop, les parties qui ont été préparées pour être brunies. Si l'ouvrage étoit trop ſec, le bruni ſeroit moins beau. Avant de brunir, on paſſe la pierre dans les endroits où l'or pourroit s'élever en cloche.

On paſſe enſuite bien légèrement ſur l'ouvrage un pinceau de poils longs & très-doux, pour ôter la pouſſière qui peut y être tombée; enſuite on paſſe la pierre à brunir ſur l'ouvrage, en allant & revenant ſur chacune des parties à brunir, & appuyant le pouce gauche ſur la pierre même pour la maintenir, de peur qu'elle ne s'échappe, & n'aille toucher les parties qui ne doivent point être brunies. On mouille l'endroit bien légèrement avec un petit pinceau, & on y applique un petit morceau d'or, que l'on brunit quand il eſt ſec.

14. *Matter*. Quand on a bruni les parties qui doivent l'être, il faut matter les autres; ce qui ſe fait en donnant avec un pinceau une couche légère & douce de colle de parchemin qui ſoit bien nette, ſans aucune partie terreuſe & bien tamiſée. Elle doit avoir la moitié de la conſiſtance de celle que l'on a employée pour jaunir, & être d'un degré moyen de chaleur, car trop chaude, elle enleveroit l'or. On ne paſſe qu'une ſeule fois le pinceau ſur l'or, & l'on a ſoin de fouiller dans les parties enfoncées de la ſculpture.

15. *Ramender*. Si le doreur a oublié de mettre de l'or dans quelques petits enfoncemens, ou ſi quelques parties d'or ont été enlevées, quand on a paſſé la colle pour matter, il faut couper une feuille d'or par petits morceaux ſur le couſſin, & poſer de ces petits morceaux dans les endroits où il en manque. On ſe ſert pour cette opération des pinceaux à ramender. Il faut avant d'appliquer l'or, mouiller la place où il manque, avec un pinceau un peu trempé. Lorſque le ramendage eſt ſec, on paſſe un peu de colle ſur chaque endroit.

16. *Vermeillonner*. On trempe dans le vermeil un pinceau très-fin, & l'on vermeillonne avec grand ſoin toutes les parties que l'on juge à propos, ſans mettre trop de vermeil, car il formeroit des noirs. Il faut le paſſer légèrement & ne faire que gliſſer ſur l'or. Cette opération donne à l'ouvrage du reflet & une couleur d'or moulu.

17. *Repaſſer*. Cette opération conſiſte à repaſſer ſur tous les mats une ſeconde couche de colle à matter.

Quand on ne tend pas à la perfection, on peut omettre quelques-unes des opérations qui viennent d'être détaillées.

DORURE *de différens ors*. Comme on a ſu donner à l'or différentes couleurs, on peut varier les teintes de la dorure. Les apprêts ſont les mêmes juſqu'à l'opération de *jaunir* excluſivement. Alors, en appliquant le jaune, il faut réſerver en blanc les parties qui doivent être dorées d'un or vert ou citron.

Si l'on veut dorer en or vert, on donne ſur le blanc qu'on a réſervé une couche d'un peu de blanc de céruſe broyé très-fin à l'eau, d'un peu de bleu de Pruſſe tendre, & d'un peu de ſtil-de-grain, chacune de ces ſubſtances broyées à l'eau ſéparément. Enſuite combinées enſemble, elles donnent un vert-d'eau. On détrempe le tout dans la même colle dont on s'eſt ſervi pour le jaune, & on ne ſe ſert que du deſſus, qui donne une teinte claire.

Si l'on veut dorer d'un or citron, on charge la céruſe d'un peu de ſtil-de-grain que l'on broye & que l'on détrempe de même à la colle, & dont on met une couche ſur l'endroit réſervé en blanc.

L'ouvrage fini & doré, il faut auſſi faire des vermeils verts ou citron. On compoſe le vert avec de la gomme-gutte & très-peu de bleu de de Pruſſe. Pour le citron, on éclaircit le vermeil ordinaire en y introduiſant du jus de gomme-gutte.

DORURE *d'or mat repaſſé*. Dans les ouvrages preſſés, ou lorſqu'on ne veut pas engager du blanc dans de très-belle ſculpture, on ne fait que donner un encollage blanc, clair, à deux couches ſeulement. Enſuite on nettoie proprement les grains de l'ouvrage en adouciſſant légèrement: on couche du jaune, & l'on poſe l'or comme ci-deſſus. On donne deux couches de colle à matter par-deſſus. Cette *dorure* n'a pas tout l'éclat de celle qu'on vient de décrire, puiſqu'elle ne reçoit aucun apprêt, & qu'elle ne préſente par-tout que des parties mattes.

DORURE *à la grecque*. Le nom de cette *dorure* ne doit pas en impoſer; elle n'eſt point d'une origine grecque, & doit ſa dénomination à une mode qui a duré quelque temps à Paris. Elle n'eſt d'uſage que pour des meubles, mais les meubles appartiennent à l'art quand ils ſont ornés de ſculpture.

Comme elle exige moins d'apprêts que l'or bruni, les ſculptures & moulures ne ſont pas de même

Digitized by Google

même sujettes à être engorgées de blanc. Si le bruni dont elle est susceptible est moins brillant, les mats sont plus beaux. Cette beauté vient de ce que ces mats se font à l'huile, après le bruni, & qu'ensuite on les vernit. Cette *dorure* a encore l'avantage de ne point s'écailler, & de pouvoir être lavée. En voici les procédés.

1.° L'encollage se fait comme on l'a déjà vu.

2.° Calcinez extraordinairement de la sanguine, jusqu'à ce qu'elle ait perdu sa dureté. Calcinez aussi du blanc de céruse & du talc; broyez chacune de ces substances séparément, très-fin, à l'eau pure & nette; mêlez-les ensemble & rebroyez-les de même à l'eau.

3.° Détrempez ces couleurs ainsi broyées avec de la colle très-chaude & très-forte, plus forte que la colle du blanc de dorure: mêlez-y un tiers de blanc de Bougival aussi infusé à la craie.

4.° Donnez deux ou trois couches de cette teinte dure en tapant, & une troisième en adoucissant.

5.° Dégorgez l'ouvrage avec des fers, réparez-le & adoucissez toutes les parties de la même manière dont on a déjà donné le procédé.

6.° Couchez l'assiette sur les endroits que vous voulez brunir, de même qu'à l'or bruni.

7.° L'assiette couchée, appliquez l'or aux endroits que vous destinez à être brunis. Laissez-le sécher; passez ensuite légèrement un pinceau dessus pour ôter la poussière, & brunissez.

8.° L'ouvrage bruni, il faut, sur toutes les parties qu'on veut matter, donner trois ou quatre couches de vernis à la gomme-laque: quand elles sont sèches, polissez-les avec un peu de prêle, prenant garde de gâter les parties brunies.

9.° Couchez bien exactement l'or-couleur, le mordant, ou la mixtion: pénétrez dans les fonds, en bordant bien juste les endroits brunis.

10.° Quand l'or-couleur est bien sec, il faut, ainsi qu'à l'or mat appliquer l'or.

11.° Quand l'or est à son tour bien sec, passez un vernis à l'or à l'esprit-de-vin. On le chauffe à mesure qu'on l'applique, avec un réchaud de dorure. Ensuite on donne deux ou trois couches de vernis gras.

Il faut observer, avant que de vernir, que s'il y avoit quelques parties qui n'eussent pas voulu prendre l'or, il faudroit, le fond étant brun, poser de l'or coquille avec un pinceau assez fin pour passer dans les petits fonds.

On vient de voir que la dernière opération consiste à passer deux fortes de vernis sur l'ouvrage. Nous allons placer ici la recette de ces vernis.

VERNIS *à l'or à l'esprit-de-vin.* Pilez séparément quatre onces de gomme-laque en branches, & même quantité de gomme-gutte, de sang-dragon, de rocou, & une once de safran. Jettez chacune de ces drogues séparément dans une pinte d'esprit-de-vin, que vous tiendrez dans un bocal ou vaisseau, exposé pendant quinze jours au soleil ou à la chaleur d'une étuve, pour les exciter à la dissolution. Les teintures sont plus belles, quand elles sont faites sans feu. Au défaut de soleil, tenez-les un peu éloignées du feu pour leur donner une chaleur égale. Quand elles seront fondues, mêlez-les toutes ensemble. Plus ou moins de chacune de ces dissolutions donne à l'or différens tons, suivant les différentes combinaisons que l'on en fait. On charge davantage la teinture, quand on veut vernir des ouvrages argentés pour leur faire imiter les ouvrages dorés.

VERNIS *gras à l'or.* Faites fondre séparément huit onces d'ambre, & deux onces de gomme-laque. Lorsqu'elles seront mêlées, incorporez-y une demi-livre d'huile de lin, cuite & préparée, & ensuite une livre environ d'essence, que vous aurez eu soin de colorer auparavant, en y faisant fondre, comme pour l'autre vernis, de la gomme-gutte, du safran, du sang-dragon, & un peu de rocou. C'est par la quantité & la combinaison différente de ces quatre substances, qu'on fait prendre à l'or le ton que l'on cherche.

DORURE A L'HUILE. Si cette *dorure* a sur celle en détrempe l'avantage d'être plus solide, elle a aussi en sa faveur la simplicité des procédés. Elle s'applique sur la pierre, le plâtre, & les métaux.

1.° Il faut commencer par l'impression du sujet qui doit recevoir la dorure. Elle se fait en y étendant une couche de blanc de céruse détrempé à l'huile de lin, à laquelle on joint un peu d'huile grasse & très-peu d'essence de térébentine. On broie ce blanc à l'huile de lin mêlée de litharge.

2.° On calcine de la céruse, on la broye très-fin, à l'huile grasse, & on la détrempe avec de l'essence, ce qu'on ne fait qu'à mesure qu'on veut l'employer, parce qu'elle est sujette à s'épaissir. C'est ce qu'on nomme la *teinte-dure.* On en donne trois ou quatre couches. Il faut bien atteindre les fonds, étendre la couleur le plus également qu'il est possible, & donner aux couches le moins que l'on peut d'épaisseur.

3.° Prenez de l'or-couleur passé par un linge bien fin; & avec une brosse très-douce qui ait servi à travailler aux couches à l'huile, couchez cet or bien uniment & à sec. Atteignez les fonds avec de petites brosses.

4.° L'or-couleur étant assez sec pour happer l'or, étendez l'or sur le coussin. Dorez avec la palette, en appuyant légèrement avec du coton, & ramendant les petites parties dans les fonds

Digitized by Google

avec de l'or que vous couperez par morceaux, & que vous appuierez avec un pinceau de putois.

5.° Si l'ouvrage doit être exposé à l'air extérieur, il ne faut pas le vernir; car la dorure vernie, se corrode comme si l'on y avoit jetté des gouttes d'eau-forte, lorsque le soleil la frappe à la suite d'une grande pluie. Mais quand les sujets sont à l'abri des injures de l'air, il faut les couvrir d'une couche de vernis à l'or à l'esprit-de-vin, en y promenant un réchaud de doreur, & ensuite y poser un vernis gras. Pendant qu'on applique le vernis, il faut que l'artelier soit très-chaud. On pose la couche de vernis doucement, & avec égalité. Celui qui pose le vernis est suivi d'un ouvrier qui réchauffe l'ouvrage avec un réchaud de doreur, en le promenant plusieurs fois devant la couche, sans s'arrêter au même endroit, de peur de faire bouillonner le vernis. Cette chaleur fait revenir l'or, & rend au vernis toute sa transparence avant qu'il soit sec. Sans cette précaution il deviendroit blanc & louche.

DORURE A L'HUILE *vernie-polie*. 1.° Broyez très-fin & séparément du blanc de céruse, moitié d'ocre & un peu de litharge. Détrempez le tout avec de l'huile grasse coupée d'essence de therebentine, & étendez uniment cette couche d'imprellion.

2.° La couche sèche, prenez de la *teinte-dure*. Elle se compose, comme nous venons de le dire, avec du blanc de céruse modérément calciné, broyé à l'huile grasse & détrempé à l'essence. Donnez-en plusieurs couches, chacune à un jour de distance, les laissant sécher dans un endroit chaud, ou au soleil. On multiplie ces couches jusqu'à dix ou douze, suivant que l'ouvrage l'exige; les fonds unis sont ceux qui en exigent davantage.

3.° Les couches données & l'ouvrage bien sec, adoucissez d'abord avec une pierre-ponce & de l'eau; ensuite avec une serge & de la ponce passée au tamis de soie: quand la teinte dure est bien adoucie, elle doit être unie comme une glace.

4.° Avec une broſſe de poil de blaireau, donnez bien légérement: & toujours à une chaleur douce, quatre à cinq couches d'un beau vernis à la laque. Il se compose en faisant fondre au bain-marie trois onces de gomme-laque plate dans une pinte d'esprit de vin. Si l'on avoit de grands fond de panneaux unis à dorer, on donneroit jusqu'à dix couches de ce vernis.

5.° On laisse sécher ces couches. Ensuite on polit avec de la pierre ponce & du tripoli qu'on detrempe dans l'eau & dont on imbibe un morceau de serge.

6.° On donne à l'ouvrage, dans un endroit chaud, une couche de mixtion avec une broſſe très-propre & très-douce. Cette couche doit être très-unie, & aussi peu épaisse qu'il est possible. On la donne en adoucissant.

7.° On connoît le juste degré de siccité de la mixtion quand elle est capable de happer: il faut la tâter avec le dessus de la main dans un petit coin de l'ouvrage. Pour dorer les grandes parties, appuyez le bord de la feuille, & ouvrez-la à mesure qu'elle s'étend, en prenant soin qu'elle ne fasse aucun pli: cela s'appelle *poſer au livret*. Poſez les feuilles les unes à côté des autres. Les petites parties de l'ouvrage, ou les ouvrages tout compoſés de petites parties, se dorent en appuyant l'or avec du coton.

8.° Après avoir laiſſé sécher l'ouvrage pendant plusieurs jours, & l'avoir épouſſeté avec une broſſe de blaireau bien douce, on le couvre d'un vernis à l'or à l'esprit-de-vin. On le poſe au réchaud, comme dans la précédente maniere de dorer.

9.° Quand il est sec, on donne plusieurs couches de vernis gras à l'or, laiſſant entre chaque couche une distance de deux jours. Le mieux, quand le temps & la nature de l'ouvrage le permettent, est de le laiſſer expoſé au soleil. Les grands fonds de panneaux exigent plus de vernis que les ſculptures.

Au lieu de vernis gras à l'or, on emploie auſſi le vernis blanc de copal. En voici la compoſition. Sur une livre choiſie de copal fondu, jettez quatre, ſix ou huit onces d'huile de lin cuite & dégraiſſée. Quand l'incorporation est faite, retirez votre pot du feu, en remuant toujours; &, après que la chaleur est appaiſée, jettez-y une livre d'eſſence de thérebentine de Veniſe. Pour qu'il ſe perfectionne, il faut le paſſer par un linge & le garder. Plus il eſt conſervé, plus il prend de qualité en ſe clarifiant.

10.° Les grandes parties, telles que les panneaux, ſe poliſſent avec une ſerge ou un morceau de drap imbibé d'eau mêlée de tripoli. On les luſtre avec la paume de la main, qui doit être ointe d'un peu d'huile d'olive. Cette ſorte de *dorure* s'emploie ſur les ouvrages en bois. (*Extrait de l'art du peintre, doreur, vernisſeur. par M. WATIN.*)

DRESSOIR, (ſubſt. maſc.) Inſtrument des graveurs en pierres fines. C'eſt une plaque de fer extrêmement polie, & dreſſée avec un autre morceau du même métal, ſur laquelle on adoucit les cailloux en les frottant avec de l'émeril. (*Ancienne Encyclopédie.*)

DRILLE, (ſubſt. f.m.) Inſtrument qui tourne mouvement un archet ou un archet, & auquel le ſculpteur adapte un trépan pour percer le marbre.

Digitized by Google

E

EAU-FORTE. (subſt. comp. fem.) Acide néceſſaire au graveur pour donner de la profondeur aux travaux dont il a chargé le vernis qui couvre ſon cuivre. Il y a deux ſortes d'*eaux-fortes* qui ſervent à cet uſage. Quelquefois l'artiſte préfére abſolument l'une à l'autre : quelquefois il employe ſucceſſivement toutes les deux pour faire mordre le même ouvrage. L'une ſe nomme *eau-forte de départ*, parce que les orfévres s'en ſervent pour faire le *départ* des métaux, c'eſt-à-dire pour les ſéparer l'un de l'autre. L'autre ſe nomme *eau-forte à couler*, parce qu'elle n'a d'effet qu'autant qu'on l'a fait couler, ou que du moins on la balance ſur la planche. *Voyez* l'article GRAVURE *à l'eau-forte*.

ÉBARBER. (v. act.) Enlever, à l'aide de l'inſtrument nommé ébarboir, les rudeſſes qui reſtent au bord des tailles faites au burin ou à la pointe ſéche.

ÉBARBOIR. Inſtrument d'un très-bon acier à l'uſage des graveurs ſur cuivre. Il ſert à ôter les *rebarbes*, c'eſt-à-dire la ſorte de barbe ou de morfil qui reſte au bord des tailles après qu'elles ont été ouvertes par le burin ou la pointe ſéche. La lame de l'*ébarboir* eſt quarrée, elle doit être aiguiſée bien tranchante & ſans qu'il y reſte aucun morfil. On appelle plus ordinairement grattoir l'*ébarboir* dont la lame eſt triangulaire : mais cette différence dans la forme n'en change pas l'uſage & dépend du choix de l'artiſte.

Cet inſtrument ſous ſa forme quarrée ou triangulaire, devient quelque fois grattoir : c'eſt-à-dire qu'il ſert à gratter & enlever les travaux que l'artiſte ſe repent d'avoir faits & qu'il veut enlever : le tranchant eſt tenu parallelement à la planche quand on veut ébarber, & diagonalement quand on veut gratter.

ÉBAUCHE, (ſubſt. fem.) C'eſt ainſi qu'on appelle le premier travail dont on couvre le fond ſur lequel on veut peindre. On fait auſſi des *ébauches* des ouvrages de ſculpture & de gravure. Voyez à cet égard les art. *ſculpture*, *gravure*.

Chaque artiſte peut avoir une maniere particuliére d'*ébaucher*. Il ne ſera donc parlé ici de cette opération qu'en faveur des commençans, ou des perſonnes qui, ſans profeſſer l'art, veulent ſe faire une idée de ſes procédés.

Comme la peinture à l'huile ſe fait ordinairement ſur des toiles imprimées, ou ſur des murs dont le fond eſt brun, on commence à *ébaucher* en traçant le contour des figures & des draperies avec un crayon fait de quelque pierre blanche & tendre, qui puiſſe s'effacer aiſément avec un linge, ou avec une éponge un peu humectée d'eau. On recherche enſuite les mêmes contours avec une teinte qui tienne des couleurs propres à chaque choſe : par exemple, pour les carnations on ſe ſert de laque, où l'on a mis un peu de terre d'ombre, ou de quelqu'autre couleur qui ſerve à l'union, qui ſéche promptement & qui ne ſoit pas malfaiſante. On recherche particuliérement les contours des draperies avec une de leurs teintes ; enſuite on en remplit le vuide avec les autres couleurs pour faire les jours & les ombres, & enfin on fait le fond du tableau : c'eſt ce qu'on appelle proprement *ébaucher*. Il faut laiſſer ſécher cette *ébauche*, après quoi on peut finir avec les mêmes teintes ou plus claires ou plus fortes. On commence par le haut du tableau, de la gauche à la droite, comme lorſqu'on écrit. Si la toile eſt fort grande, on la tient roulée ; ou bien l'on s'échafaude ſi elle eſt montée ſur chaſſis.

On peut ici faire une obſervation qui regarde l'emploi de certaines couleurs à l'huile : c'eſt qu'on *ébauche* avec des couleurs communes pour ménager celles qui ſont d'un trop grand prix. Par exemple, quand on veut finir une draperie avec de la laque fine, on en fait l'*ébauche* avec de la laque commune. De même une draperie qu'on veut finir avec le plus bel outremer, s'*ébauche* avec du plus commun. Enfin, au lieu d'outre-mer dans la premiére teinte d'ombres, & même dans les demi-teintes, on peut ſe ſervir, pour ébaucher, de charbon de ſaule, qui eſt un peu bleuâtre ; ou de noir d'os, & l'on termine avec l'outre-mer : mais cette pratique rend les teintes moins fraîches.

Cette ébauche du tableau ne ſert que pour couvrir la toile avec les couleurs, & pour en faire voir l'effet ; mais il faut qu'elle ſoit faite proprement, & tâcher que toutes les couleurs ſoient auſſi bien placées qu'il eſt poſſible. Pour cet effet, il faut que le deſſin ſoit bien arrêté avant que de commencer le tableau : car ſi, en finiſſant, on met du brun ſur du clair, ou du rouge ſur du bleu, ou des couleurs fort différentes l'une ſur l'autre, les dernières couleurs perdent toujours de leur éclat en ſe ſéchant. Lorſqu'on veut faire de ces changemens, il faut repeindre à plu-

Digitized by Google

sieurs fois, pour donner plus de corps à la couleur qui doit rester.

On a coutume d'*ébaucher* légérement, sans donner beaucoup d'épaisseur aux couleurs, ni de valeur aux teintes, & laissant sur toute l'*ébauche* un ton foible & gris. L'*ébauche*, ainsi conçue, n'est guére qu'un lavis de couleurs, sur lequel le peintre peut aisément revenir. (*Elémens de peinture pratique par de Piles*, refondus par *Jombert*.

EBAUCHOIR, (subst. masc.) Instrument des sculpteurs, dont ils se servent pour travailler la terre ou la cire. Ce sont des morceaux de bois ou d'ivoire de sept à huit pouces de long, s'arrondissant à l'un des bouts, & s'applatissant de l'autre.

On nomme aussi *ébauchoir* une espéce de ciseau à manche, dont se servent les sculpteurs en stuc ou en plâtre, pour *ébaucher* leurs ouvrages.

ECACHER, (v. act.) Froisser par un mouvement de pression. Lorsque le graveur sur cuivre veut affoiblir quelques tailles en passant dessus le brunissoir, il ne doit pas appuyer trop fort, parce qu'il les *écacheroit*. Il faut reprendre & rentrer au burin les tailles *écac ées* pour leur rendre la vie.

ÉCHAFAUD, (subst. masc.) Les peintres travaillent quelque fois sur des *échafauds*, surtout quand ils exécutent des ouvrages à fresque. Il seroit ici fort déplacé d'entrer dans aucun détail sur la manière dont ils doivent être construits, puisque cette construction doit être subordonnée aux circonstances. Ce qu'on peut seulement conseiller aux artistes, c'est de veiller eux-mêmes à la solidité de l'échaffaudage qu'ils commandent. Ils ne doivent pas partager la témérité des maçons, qui aiment quelquefois mieux risquer leur vie que de se donner tous les soins qui seroient capables de l'assurer.

Les peintres qui travaillent à de grands tableaux, ont dans leur atelier un échafaud permanent, mais mobile, & porté sur des rouleaux. Quelque fois ils suppléent à l'*échafaud* par une échelle, à laquelle s'adapte solidement un banc qu'on peut appliquer également aux différens échellons, suivant la hauteur à laquelle on a besoin de travailler.

ECHENO ou ECHENAU, (subst. masc.) C'est dans la fonderie en grand, un bassin pratiqué au-dessus de l'enterrage. Les principaux jets de la figure à couler y aboutissent. On y fait passer le métal liquide au sortir du fourneau, afin qu'il se communique aux jets, qui eux-mêmes le distribuent dans toute la figure.

ECHOPE, (subst. fem.) Instrument des graveurs à l'eau forte. Ils le font eux-même en cassant le bout d'une pointe & la passant obliquement, en la tenant ferme & sans la tourner, sur la pierre à l'huile, ce qui forme un biseau d'une forme ovale. Les *échopes* servent à graver de gros traits.

Les *échopes* des graveurs en creux, en relief & en cachets, sont des espéces de burins dont le ventre est applati au lieu d'être tranchant.

EGOUT, (subst. masc.) Les *égouts*, dans la fonderie, sont des tuyaux de cire qu'on attache à la figure, & qui, étant renfermés dans le moule de potée, & fondus en même temps que les cires de la figure, laissent dans le moule, des canaux par lesquels s'écoulent ces cires.

EMAIL. (*Bleu d'émail.*) On l'appelle quelquefois *smalte bleue*. C'est une couleur d'un grand usage pour les émailleurs. Voici la façon de la préparer, suivant Neri, dans son *art de la verrerie*. On prend quatre livres de la frite ou matière dont on fait l'émail; quatre onces de safre réduit en poudre, car il n'est autre chose qu'une préparation de cobalt, & quarante-huit grains d'*Æs ustum*, ou de cuivre calciné par trois fois: on mêle exactement ces trois matières on les met au fourneau de verrerie dans un pot verniffé en blanc. Lorsque le mélange est bien entré en fonte, il faut le verser dans de l'eau claire pour le bien purifier. On le remet ensuite fondre de nouveau; on réitere l'extinction dans l'eau, & la fonte, deux ou trois fois; on obtient de cette façon un très-beau *bleu d'émail*.

Kunckel, dans ses remarques sur Néri, observe qu'il n'est guére possible de prescrire exactement la dose de safre qu'on doit employer pour faire le *bleu d'email*. Il est bon de commencer par en faire des épreuves en petit, suivant les différentes nuances que l'on cherche. Si l'on trouve le bleu trop clair, il faut augmenter petit à petit la dose du safre; si au contraire il est trop foncé, il faut remettre de la fritte de l'*émail*. C'est en suivant ainsi certaines proportions, qu'on peut produire dans l'*émail*, les différentes nuances de bleu. Si, par exemple, on vouloit un *bleu d'émail* céladon, ou de couleur d'aigue-marine, il faudroit renverser les doses données ci-dessus, & l'on prendroit alors quatre livres de la fritte d'*émail*, deux onces d'*æs ustum*, & seulement quarante huit grains de safre: on mêleroit bien ces trois matières; du reste on suivroit exactement la méthode précédente pour leur fonte & leur purification. Il faut bien observer que toutes ces opérations sont fort délicates, & demandent une attention toute particuliere: car pour peu qu'on ne fasse point attention aux circonstances, il se produit des effets tous différens de ceux qu'on veut che-

Digitized by Google

cher : c'eſt ce que Kunckel avoue lui être arrivé dans l'opération du *bleu d'émail* céladon que nous venons de donner. Il avoit éprouvé cette méthode, qui eſt celle de Neri ; mais comme elle ne put pas d'abord lui réuſſir, il crut que cet auteur s'étoit trompé. Ayant enſuite réitéré l'opération, & regardé la choſe de plus près, il découvrit qu'il n'avoit manqué la première fois, que parce qu'il n'avoit pas bien pris ſon temps pour retirer du fourneau la matière qu'il avoit laiſſée trop long-temps. (*Le Baron d'Holbac, dans l'ancienne Encyclopedie.*

L'Email eſt d'autant plus pâle qu'il eſt plus fin. Il ſerre à la détrempe & à freſque ; mais on ne s'en ſert guere à l'huile, parce qu'il noirciſt, à moins qu'il ne ſoit mêlé avec beaucoup de blanc.

ÉMAIL, (ſubſt. maſc.) *Peinture en émail, premiere partie.* L'art d'émailler ſur terre eſt ancien. Il y avoit au temps de Porſenna, roi des Toſcans, des vaſes émaillés de différentes figures. Cet art, après avoir été longtemps brut, fit tout-à coup des progrès ſurprenans à Faenza & à Caſtel-Durante, dans le Duché d'Urbin. Michel-Ange & Raphael floriſſoient alors : auſſi le figures qu'on remarque ſur les vaſes qu'on émailloit, ſont elles infiniment plus frappantes par le deſſin que par le coloris. Cette eſpece de peinture étoit encore loin de ce qu'elle devoit devenir un jour ; on n'y employoit que le blanc & le noir, avec quelques teintes légeres de carnation au viſage & à d'autres parties : tels ſont les *émaux* qu'on appelle de Limoges. Les pieces qu'on faiſoit ſous François I. ſont très-peu de choſe, ſi on ne les eſtime que par la manière dont elles ſont coloriées. Tous les *émaux* dont on ſe ſervoit, tant ſur l'or que ſur le cuivre, étoient clairs & tranſparens. On couchoit ſeulement quelquefois des *émaux* épais, ſéparément & à plat, comme on le feroit encore aujourd'hui, ſi l'on ſe propoſoit de former un relief. Quant à cette peinture dont nous nous propoſons de traiter, qui conſiſte à exécuter avec des couleurs métalliques, auxquelles on a donné leurs fondans, toutes ſortes de ſujets, ſur une plaque d'or ou de cuivre qu'on a émaillée, & quelquefois contr'émaillée, elle étoit entiérement ignorée.

On en attribue l'invention aux François. L'opinion générale eſt qu'ils ont les premiers exécuté ſur l'or, des portraits auſſi beaux, auſſi finis & auſſi vivans que s'ils avoient été peints ou à l'huile ou en miniature. Ils ont même tenté des ſujets d'hiſtoire, qui ont au moins cet avantage que l'éclat en eſt inaltérable.

L'uſage en fut d'abord conſacré aux bijoux. Les bijoutiers en firent des fleurs & de la moſaïque, où l'on voyoit des couleurs brillantes, employées contre toutes les régles de l'art, captiver les yeux par le ſeul charme de leur éclat.

La connoiſſance de la manœuvre produiſit une ſorte d'émulation qui, pour être aſſez ordinaire, n'en eſt pas moins précieuſe : ce fut de tirer un meilleur parti des difficultés qu'on avoit ſurmontées, en produiſant des ouvrages plus raiſonnables & plus parfaits. Quand il n'y eut plus de mérite à émailler purement & ſimplement, on ſongea à peindre en *émail* ; les joailliers ſe firent peintres, d'abord copiſtes des ouvrages des autres, enſuite imitateurs de la nature.

Ce fut en 1632 qu'un orfevre de Châteaudun, qui entendoit très bien l'art d'employer les *émaux* clairs & tranſparens, ſe mit à chercher l'autre peinture qu'on appelleroit plus exactement peinture ſur l'*émail*, qu'en *émail* ; & il parvint à trouver des couleurs qui s'appliquoient ſur un fond émaillé d'une ſeule couche & ſe parfondoient au feu. Il eut pour diſciple un nommé *Grilalan*. Ces deux peintres communiquerent leur ſecret à d'autres artiſtes qui le perfectionnerent, & qui pouſſerent la peinture en *émail* juſqu'au point où nous la poſſédons aujourd'hui. L'orfevre de Châteauduin ſe nommoit *J. Toutin*.

Le premier qui ſe diſtingua entre ces artiſtes fut l'orfévre *Dulié*, qui logeoit aux galeries du Louvre. Peu de temps après Dubie, parut Moreliere : il étoit d'Orléans. Il travailloit à Blois. Il borna ſon talent à émailler des boîtes de montres. Ce fut lui qui donna *Bouquet*, de Blois, qui l'emporta ſur ſes prédéceſſeurs par la beauté des couleurs qu'il employoit & par la connoiſſance qu'il avoit du deſſin. Vouquet mourut en 1677. *Pierre Charti*, de Blois, lui ſuccéda & peignit de fleurs avec quelque ſuccès.

La durée de la peinture en *émail*, ſon plus grand mérite, la vivacité de ſes couleurs, la mirent alors en grand crédit. On lui donna ſur la peinture en miniature une préférence qu'elle eût ſans doute conſervée ſans les circonſtances que l'on ſuppoſe, la patience qu'elle exige, les accidens du feu qu'on ne peut prévoir, & la longueur du travail auquel il faut s'aſſujettir. Ces raiſons ſont ſi fortes, qu'on peut aſſurer ſans craindre de ſe tromper, qu'il y aura toujours un très-petit nombre de peintres en *émail*, que les beaux ouvrages qui ſe feront en ce genre, ſeront toujours très-rares & très-précieux, & que cette peinture ſera longtemps encore ſur le point de ſe perdre ; parce que la recherche des couleurs prenant un temps infini à ceux qui l'en occupent, & les ſuccès ne s'obtenant que par des expériences coûteuſes & pénibles, on conſiniera d'en faire un ſecret. C'eſt pour cette raiſon que nous invitons ceux qui aiment les arts, & que leur état & leur fortune ont élevé au-deſſus de toute conſidération d'intérêt, de publier ſur la compoſition des couleurs propres à la pein-

Digitized by Google

ture de l'*émail* & de la porcelaine, ce qu'ils peuvent en connoître ; ils se feront beaucoup d'honneur, & ils rendront un service important à la peinture. Les peintres sur l'*émail* ont une peine incroyable à compléter leur palette, &, quand elle est à peu près complette, ils craignent toujours qu'un accident ne la dérange, ou que quelques couleurs dont ils ignorent la composition, & qu'ils employent avec beaucoup de succès, ne viennent à leur manquer. Il m'a paru, par exemple, que des rouges de Mars, qui eussent de l'éclat & de la fixité, étoient très-rares. Comment un art se perfectionneroit-il, lorsque les expériences d'un artiste ne s'ajouteront point aux expériences d'un autre artiste, & que celui qui entrera dans la carrière, sera obligé de tout inventer, & de perdre à chercher les couleurs, un temps précieux qu'il eût employé à peindre ?

On vit immédiatement après Pierre Chartier, plusieurs artistes se livrer à la peinture en *émail* : on fit des médailles, on exécuta un grand nombre de petits ouvrages, on peignit des portraits. *Jean Petitot* & *Jacques Bordier* en apportèrent d'Angleterre de si parfaits, & de si parfaitement coloriés, que deux bons peintres en miniature, *Louis Hance* & *Louis de Guernier*, tournèrent leurs talens de ce côté. Ce dernier se livra à la peinture en *émail* avec tant d'ardeur & d'opiniâtreté, qu'il eût sans doute porrée au point de perfection qu'elle pouvoit atteindre, s'il eût vécu davantage. Il découvrit cependant plusieurs teintes qui rendirent ses carnations plus belles que ses prédécesseurs ne les avoient eues. Que sont-elles devenues ces découvertes ?

Mais s'il est vrai, dans tous les arts, que la distance du médiocre au bon est grande, & que celle du bon à l'excellent est presqu'infinie, ce sont des vérités singulièrement frappantes dans la peinture en *émail*. Le dégré de perfection le plus léger dans le travail, quelques lignes de plus ou de moins sur le diamettre d'une pièce, constituent, au-delà d'une certaine grandeur, des différences prodigieuses.

Pour peu qu'une pièce soit grande, il est presqu'impossible de lui conserver cette égalité de superficie qui permet seule de jouir également de la peinture, de quelque côté que vous la regardiez. Les dangers du feu augmentent en raison des surfaces. M. Rouquet, dont je ne pense pas que qui que ce soit récuse le jugement dans cette matière, prétend même, dans son ouvrage de l'*Etat des arts en Angleterre*, que le projet d'exécuter de grands morceaux en *émail*, est une preuve décisive de l'ignorance de l'artiste ; que ce genre de peinture perd de son mérite, à proportion qu'on s'éloigne de certaines limites : que l'artiste n'a plus, au-delà de ces limites la même liberté d'exécution, & que le spectateur seroit plutôt fatigué qu'amusé par les détails, quand même il arriveroit à l'artiste de réussir.

Jean Petitot, né à Genève en 1607, mourut à Vevay en 1691. Il se donna des peines incroyables pour perfectionner son talent. On dit qu'il dut ses belles couleurs à un habile chymiste avec lequel il travailla ; mais on ne nomme point ce chymiste. Petitot, dit M. Rouquet, n'eût jamais mis dans ses ouvrages une manœuvre si fine & si séduisante, s'il avoit opéré avec les substances ordinaires. Quelques heureuses découvertes lui fournirent les moyens d'exécuter sans peine des choses surprenantes, que, sans le secours de ces découvertes, les organes les plus parfaits n'auroient jamais pu produire. Tels sont les cheveux que Petitot peignoit avec une légéreté dont les instrumens & les préparations ordinaires ne sont nullement capables. S'il est vrai que Petitot ait eu des moyens mécaniques qui se soient perdus, quel regret pour ceux qui sont nés avec un goût vif pour les arts, & qui sentent tout le prix de la perfection !

Petitot copia plusieurs portraits d'après les plus grands maîtres : on les conserve précieusement. Vandick se plut à le voir travailler, & ne dédaigna pas quelquefois de retoucher ses ouvrages.

Louis XIV & sa cour employèrent longtemps son pinceau. Il obtint une pension considérable, & un logement aux Galeries qu'il occupa jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes. Ce fut alors qu'il se retira dans sa patrie.

Pordier, son beau-frere, auquel il s'étoit associé, peignoit les cheveux, les draperies & les fonds ; Petitot se chargeoit toujours des têtes & des mains.

Ils traiterent non-seulement le portrait, mais encore l'histoire Ils vécurent sans jalousie, & amasserent près d'un million qu'ils partagerent sans procès.

On dit qu'il y a un très-beau morceau d'histoire de ces deux artistes dans la bibliotheque de Genève.

M. Rouquet fait l'éloge d'un peintre Suédois appellé Zinck. Ce peintre a travaillé en Angleterre. Il a fait un grand nombre de portraits où l'on voit l'*émail* manié avec la plus grande facilité, l'indocilité des matieres fabuguées, & les entraves que l'art de l'*émail* met au génie, entierement brisées. Le peintre de Genève dit de Zinck ce qu'il a dit de Petitot, qu'il a possédé des manœuvres & des matieres qui lui étoient particulieres, & sans lesquelles ses ouvrages n'auroient jamais eu la liberté de pinceau, la fraicheur, la vérité, l'empâtement qui leur donnent l'effet de la nature. Les mots par lesquels M. Rouquet finit l'éloge de Zinck, sont remarquables : « Il est bien humiliant, dit-il, » pour la nature humaine, que les genies ayent

» la jalousie d'être seuls ». Zinck n'a point fait d'élèves.

Nous avons aujourd'hui quelques hommes habiles dans la peinture en *émail*. Tout le monde connoît les portraits de ce même M. Rouquet, que nous venons de citer, ceux de M. Liotard, & les compositions de M. Durand. Je me fais honneur d'être l'ami de ce dernier, qui n'est pas moins estimable par l'honnêteté de ses mœurs & la modestie de son caractere, que par l'excellence de son talent. La postérité qui tera cas de ses ouvrages en *émail*, recherchera avec le plus grand empressement les morceaux qu'il a exécutés sur la nacre, & qui auront échappé à la barbarie de nos petits maîtres. Mais je crains bien que la plûpart de ces bas-reliefs admirables, frottés brutalement sur des tables de marbre qui égratignent & defigurent les plus belles têtes, les plus beaux contours, ne soient effacés & detruits, lorsque les amateurs en connoîtront la valeur, qui n'est pas ignorée aujourd'hui, surtout des premiers artistes. C'est en lui voyant travailler un très-beau morceau de peinture en *émail*, fait qu'on le considere par le sujet, ou par le dessin, ou par la composition, ou par l'expression, ou même par le coloris, que j'écrivois ce que je détaillerai de la peinture en *émail*, après que j'aurai fait connoître en peu de mots le morceau de peinture dont il s'agit.

C'est une plaque destinée à former le fond d'une tabatiere d'homme, d'une forme ronde, & d'une grandeur qui passe un peu l'ordinaire. On voit sur le devant un grand Amour de dix-huit ans, droit, l'air triomphant & fait fait, appuyé sur son arc, & montrant du doigt Hercule qui apprend à filer d'Omphale. Cet Amour semble dire à celui qui le regarde, ces deux vers:

Qui que tu sois, tu vois ton maître:
Il l'est, le fut, ou le doit être.
ou
Quand tu serois Jupiter même,
Je te ferois filer aussi.

Hercule est renversé nonchalamment aux pieds d'Omphale, sur laquelle il attache les regards les plus tendres & les plus passionnés. Omphale est occupée à lui apprendre à faire tourner un fuseau dont elle tient l'extrémité entre ses doigts. La dignité de son visage, la finesse de son sourire, je ne sais quels vestiges d'une passion mal-cachée, qui s'échappe imperceptiblement de tous ses traits, sont autant de choses qu'il faut voir & qui ne peuvent s'écrire. Elle est assise sur la peau du lion de Némée: un de ses pieds délicats est posé sur la tête de l'animal terrible; cependant trois petits Amours se jouent de la masse du heros qu'ils ont mise en balançoire; ils ont chacun leur caractere. Un paysage forme le fond du tableau. Ce morceau, vu à l'œil-nud, fait un grand plaisir: mais regardé à la loupe, c'est tout autre chose encore; on en est enchanté.

Seconde partie. C'est l'orfévre qui prépare la plaque sur laquelle on se propose de peindre. Sa grandeur & son épaisseur varient, suivant l'usage auquel on la destine. Si elle doit former un des côtés d'une boëte, il faut que l'or soit à vingt-deux karats au plus: plus fin, il n'auroit pas assez de soutien; moins fin, il seroit sujet à fondre. Il faut que l'alliage en soit moitié blanc & moitié rouge, c'est-à-dire, moitié argent & moitié cuivre. L'*émail* dont on la couvrira en sera moins exposé à verdir que si l'alliage étoit tout rouge.

Il faudra recommander à l'orfévre de rendre son or bien pur & bien net, & de le dégager exactement de paille & de vent. Sans ces précautions, il se fera infailliblement des soufflures à l'*émail*, & ces défauts feront sans remede.

On réservera autour de la plaque un filet, qu'on appelle aussi *bordement*. Ce filet, ou *bordement*, retiendra l'*émail*, & l'empêchera de tomber, lorsqu'étant appliqué, on le pressera avec la spatule. On lui donnera autant de hauteur qu'on veut donner d'épaisseur à l'*émail*; ainsi l'épaisseur de l'*émail* variant selon la nature de l'ouvrage, il en est de même du filet ou bordement. On observera seulement que quand la plaque n'est pas contre-émaillée, il faudra qu'elle soit moins chargée d'*émail*, parce que l'*émail* mis au feu, tirant l'or à soi, la piece deviendroit convexe.

Lorsque l'*émail* ne doit point couvrir toute la plaque, alors il faut lui pratiquer un logement. Pour cet effet, on trace sur la plaque le contour du dessin; on se sert de la mine de plomb, ensuite du burin. On champleve tout l'espace renferme dans les contours du dessin, d'une profondeur égale à la hauteur qu'on a donnée au filet, si la plaque avoit dû être entierement émaillée.

On champleve à l'échoppe, & cela le plus également qu'on peut: c'est une attention qu'il ne faut pas négliger. S'il y avoit une éminence, l'*émail* se trouvant plus foible en cet endroit, le verd pourroit y pousser. Les uns pratiquent au fond du champlevé des hachures légeres & serrées, qui se croisent en tous sens; les autres y font des traits ou éraflures, avec un bout de lime caffé quarrément.

L'usage de ces éraflures ou hachures, est de donner prise à l'*émail* qui, sans cette précaution, pourroit se séparer de la plaque. Si l'on observe de tremper la piece champlevée dans de l'eau regale, les inégalités que son action formeroit sur le champlevé, pourroient remplir la vue de l'artiste dans les hachures qu'il y pratique: c'est une experience à faire. Au reste, il est evident

Digitized by Google

qu'il ne faudroit pas manquer de laver la pièce dans pluſieurs eaux au ſortir de l'eau régale.

Quoiqu'il en ſoit de cette conjecture, lorſque la pièce eſt champlevée, il faut la dégraiſſer. Pour la dégraiſſer, on prendra une poignée de cendres gravelées, qu'on fera bouillir dans une pinte d'eau, ou environ, avec la pièce à dégraiſſer. Au défaut de cendres gravelées, on pourroit ſe ſervir de celles du foyer, ſi elles étoient de bois neuf : mais les cendres gravelées leur ſont préférables.

Au ſortir de cette leſſive, on lavera la pièce dans de l'eau claire, où l'on aura mis un peu de vinaigre, & au ſortir de ce mêlange d'eau & de vinaigre, on la relavera dans de l'eau claire.

Voilà les précautions qu'il importe de prendre ſur l'or; mais on ſe détermine quelque fois, par économie, à émailler ſur le cuivre rouge : alors on eſt obligé d'ambouſtir toutes les pièces, quelle que ſoit la figure qu'elles ayent, ronde, ovale ou quarrée. Les ambouſtir dans cette occaſion, c'eſt les rendre convexes du côté à peindre, & concaves du côté à contre-émailler. Pour cet effet, il faut avoir un poinçon d'acier, de la même forme qu'elles, avec un bloc de plomb : on poſe la pièce ſur le bloc ; on appuye deſſus le poinçon, & l'on frappe ſur la tête du poinçon avec un marteau. Il faut frapper aſſez fort pour que l'empreinte du poinçon ſe faſſe d'un ſeul coup. On prend du cuivre en feuilles, de l'épaiſſeur d'un parchemin. Il faut que le morceau qu'on employe, ſoit bien égal & bien nettoyé : on paſſe ſur la ſurface le grattoir, devant & après qu'il a reçu l'empoinçonte. Ce qu'on le propoſe en l'ambouſtiſſant, c'eſt de lui donner de la force & de l'empêcher de s'envoiler.

Cela fait, il faut ſe procurer un *émail* qui ne ſoit ni tendre ni dur : trop tendre, il eſt ſujet à ſe fendre ; trop dur, on riſque de fondre la plaque. Quant à la couleur, il faut que la pâte en ſoit d'un beau blanc de lait. Il eſt parfait, s'il réunit ſes qualités la fineſſe du grain. Le grain de l'*émail* ſera fin, ſi l'endroit de ſa ſurface, d'où il ſera détaché un éclat, paroît égal, liſſe & poli.

On prendra le pain d'*émail* ; on le frappera à petits coups de marteau, en le ſoutenant de l'extrémité du doigt. On recueillera tous les petits éclats dans une ſervіette qu'on étendra ſur ſoi : on les mettra dans un mortier d'agate, en quantité proportionnée au beſoin qu'on en a. On verſera un peu d'eau dans le mortier : il faut que cette eau ſoit froide & pure : les artiſtes préferent celle de fontaine à celle de riviere. On aura une molette d'agate ; on broyera les morceaux d'*émail* qu'on arroſera à meſure qu'ils ſe pulvériſeront : il ne faut jamais les broyer à ſec. On ſe gardera bien de continuer le broyement trop longtemps. S'il eſt à propos de ne pas ſentir l'*émail* graveleux, ſoit au toucher, ſoit ſous la molette, il ne faut pas non plus qu'il ſoit en boue. On le réduira en molécules égales ; car l'inégalité ſuppoſant des grains plus petits les uns que les autres, les petits ne pourroient s'arranger autour des gros ſans y laiſſer des vuides inégaux, & ſans occaſionner des vents. On peut, en un bon quart d'heure, broyer autant d'*émail* qu'il en faut pour charger une boëte.

Il y a des artiſtes qui prétendent qu'après avoir mis l'*émail* en petits éclats, il faut le bien broyer & purger de ſes ordures avec de l'eau forte, le laver dans de l'eau claire, & le broyer enſuite dans le mortier. Mais cette précaution eſt ſuperflue quand on ſe ſert d'un mortier d'agate ; la propreté ſuffit.

Lorſque l'*émail* eſt broyé, on verſe de l'eau deſſus ; on le laiſſe dépoſer, puis on décante par inclinaiſon l'eau, qui emporte avec elle la teinture que le mortier a pu donner à l'*émail* & à l'eau. On continue ces lotions, juſqu'à ce que l'eau paroiſſe pure, obſervant à chaque lotion de laiſſer dépoſer l'*émail*.

On ramaſſera dans une ſoucoupe les différentes eaux des lotions, & on les y laiſſera dépoſer. Ce dépôt pourra ſervir à contre-émailler la pièce, s'il en eſt beſoin.

Tandis qu'on prépare l'*émail*, la plaque champlevée trempe dans de l'eau pure & froide : il faut l'y laiſſer au moins du ſoir au lendemain : plus elle y reſtera de temps, mieux cela ſera.

Il faut toujours conſerver l'*émail* broyé couvert d'eau, juſqu'à ce qu'on l'employe ; & s'il y en a plus de broyé qu'on n'en employera, il faut le tenir couvert d'eau ſeconde.

Pour l'employer, il faut avoir un chevalet de cuivre rouge ou jaune. Ce chevalet n'eſt autre choſe qu'une plaque repliée par ſes deux bouts, ces replis lui ſervent de pieds, & comme ils ſont de hauteur inégale, la ſurface du chevalet ſera un plan incliné. On a une ſpatule avec laquelle on prend de l'*émail* broyé, & on le met ſur le chevalet, où cette portion qu'on en veut employer s'égoutte d'une partie de ſon eau qui s'étend le long des bords du chevalet. Il y a des artiſtes qui ſe paſſent de chevalet. On reprend peu-à-peu avec la ſpatule, l'*émail* de deſſus le chevalet, & on le porte dans le champlever de la pièce à émailler, en commençant par un bout & finiſſant par l'autre. On ſupplée à la ſpatule avec un cure-dent. Cela s'appelle *charger*. Il faut que cette première charge remplîſſe tout le champlever, & ſoit au niveau de l'or ; car il s'agit ici d'une plaque d'or. Nous parlerons plus bas de la manière dont il faut charger les plaques de cuivre. Il n'eſt pas néceſſaire que l'*émail*, pour cette première charge, ſoit broyé ni auſſi fin, ni auſſi ſoigneuſement que pour une ſeconde.

Ceux qui n'ont point de chevalet, ont un petit godet de fayence dans lequel ils tranſvaſent l'*émail* du mortier. Le fond en eſt plat ; mais

mais ils le tiennent un peu incliné, afin de déterminer l'eau à tomber d'un côté.

Lorsque la pièce eſt chargée, on la place ſur l'extrémité des doigts, & on la frappe legerement par les côtés avec la ſpatule, afin de donner lieu, par ces petites ſecouſſes, aux molecules de l'*émail* broyé, de ſe compoſer entre elles, de ſe ſerrer & de s'arranger.

Cela fait, pour retirer l'eau que l'*émail* chargé peut encore contenir, on place ſur les bords un linge fin, blanc & ſec, & on l'y laiſſe tant qu'il aſpire de l'eau. Il faut avoir l'attention de le changer de côté. Lorſqu'il n'aſpire plus rien des bords, on y fait un pli large & plat, qu'on poſe ſur le milieu de l'*émail* à pluſieurs repriſes : après quoi on prend la ſpatule, & on l'appuie legérement ſur toute la ſurface de l'*émail*, ſans toutefois le déranger : car s'il arrivoit qu'il ſe dérangeât, il faudroit l'humecter de rechef, afin qu'il ſe diſpoſât convenablement, ſans le tirer du champlever.

Quand la pièce eſt ſeche, il faut l'expoſer ſur des cendres chaudes, afin qu'il n'y reſte plus aucune humidité. Pour cet effet on a un morceau de taule, percé de pluſieurs petits trous, ſur lequel on la place. La pièce eſt ſur la taule, la taule eſt ſur la cendre : elle reſte en cet état juſqu'à ce qu'elle ne fume plus. On obſervera ſeulement de la tenir chaude, juſqu'au moment de la paſſer au feu ; car ſi on l'avoit laiſſé refroidir, il faudroit la réchauffer peu-à peu à l'entrée du fourneau, ſans quoi l'on expoſeroit l'*émail* à pétiller.

Une précaution à prendre par rapport à la taule percée de trous, c'eſt de la faire rougir & de la battre, avant que de s'en ſervir, afin d'en ſeparer les écailles. Il faut qu'elle ait les bords relevés, enſorte que la pièce que l'on place deſſus, n'y touchant que par ſes extrêmités, le *contre-émail* ne s'y attache point.

On a des pinces longues & plattes, qu'on appelle *relève-mouſtaches*, dont on ſe ſert pour enlever la plaque & la porter au feu.

On paſſe la piece au feu dans un *fourneau* dont on trouve la figure & des coupes dans nos planches de l'émailleur, avec celles d'un *pain d'émail*, du *mortier*, de la *molette*, du *chevalet*, de la *ſpatule*, des *taules*, du *relève-mouſtaches*, des *mouffles*, de la *pierre à uſer*, des *inventaires*, & des autres outils du peintre ſur l'émail.

Il faudra ſe pourvoir de charbon de bois de hêtre, ou, à ſon défaut, de charbon de bois de chêne. On commencera par charger le fond de ſon fourneau de trois lits de branches. Ces branches auront un bon doigt de groſſeur ; on les coupera chacune de la longueur de l'intérieur du fourneau, juſqu'à ſon ouverture. On les rangera les unes à côté des autres, de manière qu'elles ſe touchent. On placera celles du ſecond lit dans les endroits où celles du premier lit ſe touchent, & celles du troiſieme lit où ſe touchent celles du ſecond ; enſorte que chaque branche du troiſieme lit ſoit portée ſur deux branches du ſecond, & chaque branche du ſecond ſur deux branches du premier. On choiſira des branches fort droites, afin qu'elles ne laiſſent point de vuide ; un de leurs bouts touchera le fond du fourneau, & l'autre correſpondra à l'ouverture. On a choiſi cette diſpoſition, afin que s'il arrivoit à une branche de ſe conſumer trop promptement, on pût lui en ſubſtituer facilement une autre.

Cela fait, on a une mouffle de terre ; on la place ſur ces lits de charbon, l'ouverture tournée du côté de la bouche du fourneau, & le plus à ras de cette branche qu'il eſt poſſible.

La mouffle placée, il s'agit de garnir ſes côtés & ſa partie poſtérieure, de charbons de branches. Les branches des côtés ſont rangées comme celles des lits ; les poſtérieures ſont miſes tranſverſalement. Les unes & les autres s'élèvent juſqu'à la hauteur de la mouffle. Au-de-là de cette hauteur, les branches ſont rangées longitudinalement & parallélement à celles des lits. Il n'y a qu'un lit ſur la mouffle.

Lorſque ce dernier lit eſt fait, on prend du petit charbon de la même eſpèce, & l'on en répand deſſus, à la hauteur de quatre pouces. C'eſt alors qu'on couvre le fourneau de ſon chapiteau, qu'on étend ſur le fond de la mouffle trois ou cinq branches qui rempliſſent ſon intérieur en partie, & qu'on jette, par la bouche du fourneau, du charbon qu'on a eu le ſoin de faire allumer tandis qu'on chargeoit le fourneau.

On a une pièce de terre qu'on appelle l'*âtre* ; on la place ſur la mentonnière ; elle s'élève à la hauteur du fond de la mouffle. On a de gros charbons de la même eſpèce que celui des lits ; on en bouche toute l'ouverture de la mouffle, puis on laiſſe le fourneau s'allumer de lui-même. Le fourneau s'allume par l'air qui ſe porte aux fentes pratiquées tant au fourneau qu'à ſon chapiteau.

Pour s'aſſurer ſi le fourneau eſt aſſez allumé, on retire l'âtre, afin de découvrir le charbon rangé en lits ſous la mouffle ; & lorſqu'on voit ces lits également rouges par-tout, on remet l'âtre & les charbons qui étoient deſſus, & l'on avive le feu en ſoufflant dans la mouffle avec un ſoufflet.

Si en ôtant la porte du chapiteau, on s'apperçevoit que le charbon ſe fût ſoutenu élevé, il faudroit le faire deſcendre avec la pincette, & aviver le feu dans la mouffle avec le ſoufflet, après avoir remis la porte du chapiteau.

Quand la couleur de la mouffle paroîtra d'un rouge blanc, il ſera temps de porter la pièce au feu ; c'eſt pourquoi on nettoiera le fond de

la mouffle du charbon qui y eſt & qu'on rejettera dans le fourneau par le trou du chapiteau. On prendra la pièce avec le *relève-mouſtache*, & on la placera ſous la mouffle le plus avant qu'on pourra. Si elle eût été froide, il eût fallu, comme nous en avons déjà averti plus haut, l'expoſer d'abord ſur le devant de la mouffle pour l'échauffer, & l'avancer ſucceſſivement juſqu'au fond.

Pour introduire la pièce dans la mouffle, il a fallu écarter les charbons qui couvroient ſon entrée. Quand la pièce y eſt introduite, on le referme avec deux charbons ſeulement, à travers deſquels on regarde ce qui ſe paſſe.

Si l'on s'apperçoit que la fuſion ſoit plus forte vers le fond de la mouffle que ſur le devant ou les côtés, on retourne la pièce juſqu'à ce qu'on ait rendu la fuſion égale par-tout. Il eſt bon de ſavoir qu'il n'eſt pas néceſſaire, au premier feu, que la fuſion ſoit pouſſée juſqu'où elle peut aller, ni que la ſurface de l'*émail* ſoit bien unie.

On s'apperçoit au premier feu que la pièce doit être retirée, lorſque ſa ſurface, quoique montagneuſe & ondulée, préſente cependant des parties liées, & une ſurface unie, quoique non plane.

Cela fait, on retire la pièce : on prend la taule ſur laquelle elle étoit poſée, & on la bat pour en détacher les écailles : cependant la pièce refroidit.

On rebroie de l'émail ; mais on le broie le plus fin qu'il eſt poſſible, ſans le mettre en bouillie. L'*émail* avoit baiſſé au premier feu ; on en met donc à la ſeconde charge un tant ſoit peu plus que la hauteur du filet ; cet excès doit être de la quantité que le feu ôtera à cette nouvelle charge. On charge la pièce cette ſeconde fois, comme on l'a chargée la première : on prépare le fourneau comme on l'avoit préparé ; on met au feu de la même manière : mais on y laiſſe la pièce en fuſion, juſqu'à ce qu'on lui trouve la ſurface unie, liſſe & plane. Une attention qu'il faut avoir à tous les feux, c'eſt de balancer ſa pièce, l'inclinant de droite à gauche, & de gauche à droite, & de la retourner. Ces mouvemens ſervent à compoſer entr'elles les parties de l'émail, & à diſtribuer également la chaleur.

Si l'on trouvoit à la pièce quelque creux au ſortir de ce ſecond feu, & que le point le plus bas de ce creux deſcendît au-deſſous du filet, il faudroit la recharger légérement, & la paſſer au feu, comme nous venons de le preſcrire.

Voilà ce qu'il faut obſerver aux pièces d'or. Quant à celles de cuivre, il faut les charger juſqu'à trois fois, & les paſſer autant de fois au feu : on s'épargne par ce moyen la peine de les uſer ; l'*émail* en devient même d'un plus beau poli.

Je ne dis rien des pièces d'argent ; car on ne peut abſolument en émailler des plaques. Cependant tous les auteurs en font mention ; mais je doute qu'aucun d'eux en ait jamais vu. L'argent ſe bourſouffle ; il fait bourſouffler l'*émail* ; il s'y forme des œillets & des trous. Si l'on réuſſit, c'eſt une fois ſur vingt : encore eſt-ce très-imparfaitement, quoiqu'on ait pris la précaution de donner à la pièce d'argent plus d'une ligne d'épaiſſeur, & qu'on ait ſoudé une feuille d'or par-deſſus. Une pareille plaque ſoutient à peine un premier feu ſans accident : que ſeroit-ce donc ſi la peinture exigeoit qu'on lui en donnât deux, trois, quatre, & même cinq ? D'où il s'enſuit qu'on n'eſt jamais parvenu à peindre ſur des plaques d'argent émaillées, ou que c'eſt un ſecret abſolument perdu. Toutes nos peintures en *émail* ſont ſur l'or ou ſur le cuivre.

Une choſe qu'il ne faut point ignorer, c'eſt que toute pièce émaillée en plein du côté que l'on doit peindre, doit être contre-émaillée de l'autre côté, à moitié moins d'*émail*, ſi elle eſt convexe ; ſi elle eſt plane, il faut que la quantité du *contre-email* ſoit la même que celle de l'émail. On commence par le *contre émail*, & l'on opère comme nous l'avons preſcrit ci-deſſus. Il faut ſeulement laiſſer au *contre-émail* un peu d'humidité, ſans quoi il en pourroit tomber une partie lorſqu'on viendroit à frapper avec la ſpatule les côtés de la plaque, pour faire ranger l'*émail* à la ſurface, comme nous l'avons preſcrit.

Lorſque les pièces ont été ſuffiſamment chargées & paſſées au feu, on eſt obligé de les uſer, ſi elles ſont plattes. On ſe ſert pour cela de la pierre à affiler les tranchets des cordonniers ; on l'humecte, on la promène ſur l'*émail* avec du grais tamiſé. Lorſque toutes les ondulations auront été atteintes & effacées, on enlèvera les traits du ſable avec l'eau & la pierre ſeule. Cela fait, on lavera bien la pièce, en la broſſant à pleine eau. S'il s'y eſt formé quelques petits œillets, & qu'ils ſoient découverts, bouchez-les avec un grain d'*émail*, & repaſſez votre pièce au feu, pour la repolir. S'il paroît de ces œillets qui ne ſoient pas percés, faites-y un trou avec un onglet ou burin ; rempliſſez ce trou, de manière que l'*émail* forme au-deſſus un peu d'éminence, & remettez au feu ; l'éminence venant à s'affoiblir par le feu, la ſurface de votre plaque ſera plane & égale.

Troiſième partie. Lorſque la pièce ou plaque eſt préparée, il s'agit de la peindre. Il faut d'abord ſe pourvoir de couleurs. La préparation de ces couleurs eſt un ſecret. Il faudroit tâcher d'avoir ſes couleurs broyées au point qu'elles ne

Digitized by Google

se sentissent pas inégales sous la molette ; de les avoir en poudre, de la couleur qu'elles viendront après avoir été parfondues, telles que, quoiqu'elles aient été couchées fort épais, elles ne croûtent point, ne piquent point l'émail, ou ne l'enfoncent point, après plusieurs feux, au-dessous du niveau de la pièce. Les plus dures à se parfondre passent pour les meilleures : mais si on pouvoit les accorder toutes d'un fondant qui en rendît le parfond égal, il faut convenir que l'artiste en travailleroit avec beaucoup plus de facilité : c'est là un des points de perfection que ceux qui s'occupent de la préparation des couleurs pour l'*émail* devroient se proposer. Il faut avoir grand soin, sur-tout dans les commencemens, de tenir registre de leurs qualités, afin de s'en servir avec quelque sûreté. Il y aura beaucoup à gagner à faire des notes de tous les mélanges qu'on en aura essayés. Il faut tenir ses couleurs renfermées dans de petites boëtes de buis qui soient étiquetées & numérotées.

Pour s'assûrer des qualités de ses couleurs, on aura de petites plaques d'émail, qu'on appelle *inventaires* : on y exécutera au pinceau des traits larges comme des lentilles ; on numérotera ces traits, & l'on mettra l'inventaire au feu. Si l'on a observé de coucher d'abord la couleur égale, de la tenir légère, & de repasser ensuite sur cette première couche de la couleur qui fasse des épaisseurs inégales ; ces inégalités détermineront, au sortir du feu, la foiblesse, la force & les nuances.

C'est ainsi que le peintre en *émail* formera sa palette : ainsi la palette d'un émailleur est, pour ainsi dire, une suite plus ou moins considérable d'essais numérotés sur des inventaires, auxquels il a recours, suivant le besoin. Il est évident que plus il a de ces essais d'une même couleur, & de couleurs diverses, plus il complette sa palette ; & ces essais sont ou de couleurs pures & primitives, ou de couleurs résultantes du mélange de plusieurs autres. Celles-ci se forment pour l'*émail*, comme pour tout autre genre de peinture ; avec cette différence que, dans les autres genres de peinture, les teintes restent telles que l'artiste les aura appliquées ; au lieu que, dans la peinture en *émail*, le feu les altérant plus ou moins d'une infinité de manières différentes, il faut que l'émailleur, en peignant, ait tous ces différens effets présens à la mémoire ; sans cela, il lui arrivera de faire une teinte pour une autre, & quelquefois de ne pouvoir plus recouvrer la teinte qu'il aura faite. Le peintre en émail a, pour ainsi dire, deux palettes ; l'une sous les yeux ; l'autre dans l'esprit ; & il faut qu'il soit attentif, à chaque coup de pinceau, à les conformer entre elles ; ce qui lui seroit difficile, & peut-être impossible, si, quand il a commencé un ouvrage, il interrompoit son travail pendant quelque temps considérable. Il ne se souviendroit plus de la manière dont il auroit composé ses teintes, & il seroit exposé à placer à chaque instant, ou les unes sur les autres, ou les unes à côté des autres, des couleurs qui ne sont point faites pour aller ensemble. Qu'on juge par là combien il est difficile de mettre d'accord un morceau de peinture en *émail*, pour peu qu'il soit considérable. Le mérite de l'accord, dans un morceau, peut être senti par tout le monde ; mais il n'y a que ceux qui sont initiés dans l'art qui puissent apprécier tout le mérite de l'artiste.

Quand on a ses couleurs, il faut se procurer de l'huile essentielle de lavande, & tâcher de l'avoir non adultérée ; quand on l'a, on la fait engraisser ; pour cet effet, on en met dans un gobelet dont le bord soit large, à la hauteur de deux doigts ; on le couvre d'une gaze en double, & on l'expose au soleil, jusqu'à ce qu'en inclinant le gobelet, on s'apperçoive qu'elle coule avec moins de facilité, & qu'elle n'ait plus que la fluidité naturelle de l'huile d'olive. Le temps qu'il lui faut pour s'engraisser est plus ou moins long suivant la saison.

On aura un gros pinceau à l'ordinaire qui ne serve qu'à prendre de cette huile. Pour peindre, on en fera faire avec du poil de queues d'hermine ; ce sont les meilleurs, en ce qu'ils se vuident facilement de la couleur, & de l'huile dont ils sont chargés quand on a peint.

Il faut avoir un morceau de cryſtal de roche ou d'agate ; que ce cryſtal soit un peu arrondi par les bords ; c'est là-dessus qu'on broiera & délayera ses couleurs. On les broiera & délayera jusqu'à ce qu'elles fassent, sous la molette, la même sensation douce que l'huile elle-même.

Il faut avoir pour palette un verre ou cryſtal qu'on tient posé sur un petit papier blanc : on portera les couleurs broyées sur ce morceau de verre ou de cryſtal ; & le papier blanc servira à les faire paroître à l'œil telles qu'elles sont.

Si l'on vouloit faire servir des couleurs broyées du jour au lendemain, on auroit une boëte de la forme de la palette ; on colleroit un papier sur le haut de la boëte ; car la palette ne portant que sur les bords de la boëte, elle n'empêcheroit point que le couvercle ne se pût mettre ; mais il arriveroit que, le lendemain, les couleurs demanderont à être humectées avec de l'huile nouvelle, celle de la veille s'étant engraissée par l'évaporation.

On commencera par tracer son dessin. Pour cela on se servira du rouge de Mars. On donne alors la préférence à cette couleur, parce qu'elle est légère & qu'elle n'empêche pas les couleurs qu'on applique dessus de produire l'effet qu'on en attend. On dessinera son morceau en entier avec le rouge de Mars ; il faut que ce premier

Digitized by Google

trait soit de la plus grande correction possible, parce qu'il n'y a plus à y revenir. Le feu peut détruire indifféremment ce que l'artiste a bien ou mal fait ; mais s'il ne détruit pas, il fixe irrévocablement & les défauts & les beautés. Il en est de cette peinture à-peu-près comme de la fresque : il n'y en a point qui demande plus de sûreté dans le dessinateur ; & en même temps, il n'y a point, en général, de peintres qui soient moins sûrs de leur dessin que les peintres en *émail*. Il ne seroit pas difficile d'en trouver la raison, dans la nature même de la peinture en *émail* ; ses inconvéniens doivent rebuter les grands talents.

L'artiste a, à côté de lui, une poêle où il entretient un feu doux & modéré sous la cendre. A mesure qu'il travaille, il met son ouvrage sur une plaque de taule percée de trous, & le fait sécher sur cette poêle. Si on l'interrompt, il le garantit de l'impression de l'air, en le tenant sous un couvercle de carton.

Lorsque tout son dessin est achevé au rouge de Mars, il met la plaque sur un morceau de taule, & la taule sur un feu doux ; ensuite il colorie son dessin comme il le juge convenable. Pour cet effet, il commence par passer sur l'endroit dont il s'occupe une teinte égale & légère, puis il fait sécher. Il pratique ensuite sur cette teinte les ombres, avec la même couleur couchée plus forte ou plus foible, & fait encore sécher. Il accorde ainsi tout son morceau, observant seulement que cette première ébauche soit par-tout extrêmement foible de couleur ; alors son morceau est en état de recevoir un premier feu.

Pour le lui donner, il faudra d'abord l'exposer sur la taule percée, à un feu doux, dont on augmentera la chaleur à mesure que l'huile s'évaporera. L'huile à force de s'évaporer, & la pièce à force de s'échauffer, il arrivera à celle-ci de se noircir sur toute sa surface : on la tiendra sur le feu jusqu'à ce qu'elle cesse de fumer. Alors on pourra l'abandonner sur les charbons ardens de la poêle, & l'y laisser jusqu'à ce que le noir soit dissipé & que les couleurs soient revenues dans leur premier état : c'est le moment de la passer au feu.

Pour la passer au feu, on observera de l'entretenir chaude. On chargera le fourneau comme nous l'avons prescrit plus haut ; c'est le temps même qu'il mettra à s'allumer, qu'on emploiera à faire sécher la pièce sur la poêle. Lorsqu'on aura lieu de présumer, à la couleur rouge-blanche de la mouffle, qu'il sera suffisamment allumé, on placera la pièce & sa taule percée sur la mouffle, en les avançant le plus qu'on pourra sur le feu. On observera, entre les charbons qui couvriront son entrée, ce qui s'y passera. Il ne faut pas manquer l'instant où la peinture se partond ; on le connoîtra à un poli qu'on verra prendre à la pièce sur toute sa surface ; c'est alors qu'il faudra la retirer.

Cette manœuvre est très-critique ; elle tient l'artiste dans la plus grande inquiétude. Il n'ignore pas en quel état il a mis sa pièce au feu, ni le tems qu'il a employé à la peindre ; mais il ne fait point du tout comment il la retirera, & s'il ne perdra pas en un moment le travail assidu de plusieurs semaines. C'est au feu, c'est sous la mouffle que se manifestent toutes les mauvaises qualités du charbon, du metal, des couleurs, de l'*émail* ; les piquures, les soufflures, les fentes même. Un coup de feu efface quelquefois la moitié de la peinture ; & de tout un tableau bien travaillé, bien accordé, bien fini, il ne reste sur le fond que des pieds, des mains, des têtes, des membres épars & isolés ; le reste du travail s'est évanoui. Aussi ai-je oui dire à des artistes que le temps de passer au feu, quelque court qu'il fût, étoit presque un temps de fièvre, qui les fatiguoit plus, & nuisoit plus à leur santé, que des jours entiers d'une occupation continue.

Outre les mauvaises qualités du charbon, des couleurs, de l'*émail*, du metal, auxquelles j'ai souvent oui attribuer les accidens du feu, on en accuse encore quelquefois la mauvaise température de l'air, & même l'haleine des personnes qui ont approché de la plaque, pendant qu'on la peignoit.

Les artistes vigilans éloigneront d'eux ceux qui auront mangé de l'ail, & ceux qu'ils soupçonneront être dans les remèdes mercuriels.

Il faut observer, dans l'opération de passer au feu, deux choses importantes : la première de tourner & de retourner sa pièce, afin qu'elle soit par-tout également échauffée : la seconde est de ne pas attendre, à ce premier feu, que la peinture ait pris un poli vif, parce qu'on éteint d'autant plus facilement les couleurs, que la couche en est plus légère, & que les couleurs une fois dégradées, le mal est sans remède ; car, comme elles sont transparentes, celles qu'on coucheroit dessus dans la suite tiendroient toujours de la foiblesse & des autres défauts de celles qui seroient dessous.

Après ce premier feu, il faut disposer la pièce à en recevoir un second. Pour cet effet, il faut la repeindre tout entière, colorier chaque partie comme il est naturel qu'elle le soit, & la mettre d'accord aussi vigoureusement que si le second feu devoit être le dernier qu'elle eût à recevoir. Il est à propos que la couche des couleurs soit, pour le second feu, un peu plus forte & plus caractérisée qu'elle ne l'étoit pour le premier. C'est avant le second feu, qu'il faut rompre ses couleurs dans les ombres, pour les accorder avec les parties environnantes : mais, cela fait, la pièce est disposée à recevoir un second feu. On la fera sécher sur la poêle,

Digitized by Google

comme nous l'avons preſcrit pour le premier, & l'on ſe conduira exactement de la même manière, excepté qu'on ne la retirera que quand elle paroîtra avoir pris, ſur toute ſa ſurface, un poli un peu plus vif que celui qu'on lui vouloit au premier feu.

Après ce ſecond feu, on la mettra en état d'en recevoir un troiſième, en la repeignant comme on l'avoit repeinte avant de lui donner le ſecond. Une attention qu'il ne faudra pas négliger, ce ſera de fortifier encore les couches de couleurs, & ainſi de ſuite de feu en feu.

On pourra porter une pièce juſqu'à cinq feux : mais un plus grand nombre feroit ſouffrir les couleurs ; encore faut-il en avoir d'excellentes pour qu'elles puiſſent ſupporter cinq fois le fourneau.

Le dernier feu eſt le moins long. On réſerve pour ce feu les couleurs tendres ; c'eſt pour cette raiſon qu'il importe à l'artiſte de bien connoître. L'artiſte qui connoîtra bien ſa palette ménagera plus ou moins de feu à ſes couleurs ſuivant leurs qualités. S'il a, par exemple, un bleu tenace, il pourra l'employer dès le premier feu : ſi au contraire ſon rouge eſt tendre, il en différera l'application juſqu'aux derniers feux, & ainſi des autres couleurs. Quel genre de peinture ! Combien de difficultés à vaincre ! Combien d'accidens à eſſuyer ! Voilà ce qui faiſoit dire à un des premiers peintres en *émail*, à qui l'on montroit un endroit foible à retoucher : *Ce ſera pour un autre morceau.* On voit, par cette réponſe, combien les couleurs lui étoient connues : l'endroit qu'on reprenoit dans ſon ouvrage étoit foible, à la vérité ; mais il y avoit plus à perdre qu'à gagner à le corriger.

S'il arrive à une couleur de diſparoître entièrement, on en ſera quitte pour repeindre, pourvu que cet accident n'arrive pas dans les derniers feux.

Si une couleur dure a été couchée avec trop d'huile, & en trop grande quantité, elle pourra former une croute ſous laquelle il y aura infailliblement des trous. Dans ce cas, il faut prendre le diamant & grater la croute, repaſſer au feu afin d'unir & de repolir l'endroit, repeindre toute la pièce, & ſur-tout ſe modérer dans l'uſage de la couleur ſuſpecte.

Lorſqu'un verd ſe trouvera trop brun, on pourra le rehauſſer avec un jaune pâle & tendre ; les autres couleurs ne ſe rehauſſeront qu'avec le blanc, &c.

Voilà les principales manœuvres de la peinture en *émail*, c'eſt à-peu-près tout ce qu'on peut en écrire ; le reſte eſt une affaire d'expérience & de génie. Je ne ſuis plus étonné que les artiſtes d'un certain ordre ſe déterminent ſi rarement à écrire. Comme ils s'apperçoivent que dans quelques détails qu'ils puiſſent entrer, ils n'en diront jamais aſſez pour ceux que la nature n'a point préparés, ils négligent de preſcrire des règles générales, communes, groſſières & matérielles, qui pourroient à la vérité ſervir à la conſervation de l'art, mais dont l'obſervation la plus ſcrupuleuſe ne feroit pas même un artiſte médiocre.

Voici des obſervations qui pourront ſervir à ceux qui auront le courage de s'occuper de la peinture ſur l'*émail*, & à ceux qui travailleront ſur la porcelaine. Ce ſont des notions élémentaires qui auroient acquis plus d'utilité, ſi nous avions pu les multiplier & en former un tout. Mais il faut eſpérer que quelqu'homme ennemi du myſtère, & bien inſtruit de tous les ſecrets de la peinture en *émail*, rectifiera dans un traité complet, ce que nous ne faiſons qu'ébaucher ici. Ceux qui connoiſſent l'état où ſont les choſes aujourd'hui, apprécieront les peines que nous nous ſommes données, en profiteront, nous ſauront gré du peu que nous révélons de l'art, & trouveront nos erreurs, & même notre ignorance très-pardonnables.

1°. Toutes les quinteſſences peuvent ſervir avec ſuccès dans la peinture en *émail* : on fait de grands éloges de celle d'ambre, mais elle eſt fort chere.

2°. Toutes les couleurs ſont tirées des métaux, ou des bols dont la teinture tient au feu. Ce ſont des argiles colorées par les métaux-couleurs.

3°. On tire du ſafre un très-beau bleu. Le cobolt donne la même couleur, encore plus belle. Auſſi celui-ci eſt-il plus rare & plus cher ; car le ſafre n'eſt que le cobolt adultéré.

4°. Tous les verds viennent du cuivre, ſoit par la diſſolution, ſoit par la calcination.

5°. On tire les mars du fer. Ces couleurs ſont volatiles ; à un certain degré de feu, elles s'évaporent ou ſe noirciſſent.

6°. Les mars ſont de différentes couleurs, ſelon les différens fondans. Ils varient auſſi ſelon la variété qu'il y a dans la réduction du métal en ſafran.

7°. La plus belle couleur que l'on puiſſe ſe propoſer d'obtenir du fer, c'eſt le rouge. Les autres couleurs qu'on en tire, ne ſont que des combinaiſons de différens diſſolvans de ce métal.

8°. L'or donnera les pourpres, les carmins, les violets. La teinture en eſt ſi forte, qu'un grain d'or peut colorer juſqu'à 400 fois ſa peſanteur de fondant.

9°. Les bruns qui viennent de l'or ne ſont que des pourpres manqués : ils n'en ſont pas moins eſſentiels à l'artiſte.

10°. En général les couleurs qui viennent de l'or ſont permanentes ; elles ſouffrent un degré de feu conſidérable. Cet agent les altérera pourtant ſi l'on porte ſon action à un degré exceſſif. Il n'y a guère d'exception à cette règle, que le violet qui s'embellit à la violence du feu.

Digitized by Google

11°. On peut tirer un violet de la manganese, mais il eſt plus commun que celui qui vient de l'or.

12°. Le jaune n'eſt pour l'ordinaire qu'un *émail* opaque, qu'on achete en pain, & que l'on broye très-fin. On tire encore cette couleur, belle, mais foncée, du jaune de Naples.

13°. Les pains de verre opaque donnent auſſi des verds : ils peuvent être trop durs, mais on les attendrira par le fondant. Alors leur couleur en deviendra moins foncée.

14°. L'étain donnera du blanc.

15°. On tirera un noir du fer.

16°. Le plomb ou le minium donnera un fondant ; mais ce fondant n'eſt pas ſans défaut. Cependant on s'opiniâtre à s'en ſervir, parce qu'il eſt plus facile à préparer.

17°. La glace de Veniſe, les ſtras, la rocaille de Hollande, les pierres à fuſil bien mûres, c'eſt-à-dire, bien noires, le verd de Nevers, les cryſtaux de Bohême, le ſablon d'Etampes ; en un mot, toutes les matieres vitrifiables non colorées, fourniront des fondans, entre leſquels un des meilleurs ſera la pierre à fuſil calcinée.

18°. Entre ces fondans, c'eſt à l'artiſte à donner à chaque couleur celui qui lui convient. Tel fondant eſt excellent pour le rouge, qui ne vaut rien pour une autre couleur. Et ſans aller chercher loin un exemple, le violet & le carmin n'ont pas le même fondant.

19°. En général, toutes les matieres calcinables, & colorées après l'action du feu, donneront des couleurs pour l'*émail*.

20°. Ces couleurs primitives produiſent, par leur mélange, une variété infinie de teintes dont l'artiſte doit avoir la connoiſſance, ainſi que de l'affinité & de l'antipathie qu'il peut y avoir entre elles toutes.

21°. Le verd, le jaune & le bleu, ne s'accordent pas avec les mars, quels qu'ils ſoient. Si vous mettez des mars ſur le verd, ou le jaune, ou le bleu, avant que de paſſer au feu, quand votre piéce, ſoit *émail*, ſoit porcelaine, ſortira de la mouffle, les mars auront diſparu, comme ſi vous n'en aviez point employé. Il n'en ſera pas de même, ſi le verd, le jaune & le bleu ont été cuits avant que d'avoir employé les mars.

22°. Que tout artiſte qui voudra s'eſſayer à peindre en *émail*, ait pluſieurs inventaires, c'eſt-à-dire, une plaque qui puiſſe contenir autant de petits quarrés que de couleurs primitives ; qu'il y éprouve ſes couleurs dégradées de teintes, ſelon le plus ou le moins d'épaiſſeur. Si l'on glace d'une même couleur tous ces quarrés de couleurs différentes, on parviendra néceſſairement à des découvertes. Le ſeul inconvénient, c'eſt d'éviter le mélange de deux couleurs qui bouillonnent, quand elles ſe trouvent l'une ſur l'autre avant la cuiſſon.

23°. Au reſte, les meilleures couleurs, mal employées, pourront bouillonner. Les inégalités ſeules d'épaiſſeur peuvent jetter dans cet inconvénient : le *liſſe* ſera altérera. Pentend, par le *liſſe*, l'égalité d'éclat & de ſuperficie.

24°. On peut peindre, ſoit à l'huile, ſoit à l'eau. Chacune de ces manieres a ſes avantages. Les avantages de l'eau ſont d'avoir une palette chargée de toutes les couleurs pour un très-long-temps ; de les avoir toutes à la fois ſous les yeux, & de pouvoir terminer un morceau avec moins de viteſſe, &, par conſéquent, avec moins de danger. D'ailleurs, on expédie plus promptement avec l'eau. Quant aux avantages de l'huile, le pointillé eſt plus facile : il en eſt de même pour les petits détails, & cela à cauſe de la fineſſe des pinceaux qu'on employe, & de la lente évaporation de l'huile, que l'on aura eu la précaution d'engraiſſer au ſoleil, ou au bain-marie.

25°. Pour peindre à l'eau, prenez de la couleur en poudre ; broyez-la avec de l'huile filtrée ; ajoutez-y la quantité de gomme néceſſaire ; laiſſez-la ſécher ſur votre palette, en la garantiſſant de la pouſſiére, juſqu'à ce qu'elle ſoit parfaitement ſeche. Alors prenez un pinceau, avec de l'eau pure ; enlevez, par le frottement avec le pinceau chargé d'eau, toute la ſuperficie de votre couleur, pour en ſéparer la gomme qui ſe porte toujours à la ſuperficie. Quand vous aurez fait cette opération à toutes vos couleurs, peignez, mais avec le moins d'eau qu'il vous ſera poſſible ; car ſi votre couleur eſt trop fluide, elle ſera ſujette à couler inégalement ; votre ſurface ſera jaſpée : c'eſt une ſuite du mouvement que la couleur aura conſervé après que l'artiſte aura donné ſa touche, & de la pente du fluide qui aura entraîné la couleur : la richeſſe de la teinte en ſouffrira auſſi. Elle deviendra livide, plombée, louche ; ce que les peintres appellent *noyée*. Employez donc vos couleurs les plus ſeches qu'il vous ſera poſſible, & le plus également : vous éviterez en même temps les épaiſſeurs. Lorſque vous voudrez mettre une teinte ſur une autre, opérez d'une maniére que vous ne paſſiez qu'une fois le pinceau ſur le même endroit. Attendez que la couleur ſoit ſeche pour en remettre une autre par-deſſus, ſans quoi vous vous expoſerez à délayer celle de deſſous : inconvénient dans lequel on tombe néceſſairement lorſqu'appliquant la couleur ſupérieure à pluſieurs reprifes, le pinceau va & revient pluſieurs fois ſur la couleur inférieure. Si vos contours ont beſoin d'être châtiés, prenez, pour les diminuer d'épaiſſeur, une pointe d'ivoire ou de buis, & les rendez correctes en retranchant la ſuperficie avec cette pointe. Evitez ſurtout le trop de gomme dans vos couleurs. Quand elles ſont trop gommées, elles ſe déchirent par veines & laiſſent, au ſortir du feu, en ſe ramaſſant ſur elles-mêmes, de petites traces qui forment

Digitized by Google

comme un réseau très-fin, & le fond paroît travers ces traces qui sont comme les fils d'un réseau. N'épargnez pas les expériences, afin de constater la juste valeur de vos teintes. N'employez que celles dont vous ferez parfaitement sûr, tant pour la quantité de gomme, que pour l'action du feu. Vous remédierez au trop de gomme, en rebroyant les couleurs à l'eau, & y ajoutant une quantité suffisante de couleurs en poudre.

26°. Le blanc est ami de toutes les couleurs. Mêlé avec le carmin, il donne une teinte rose, plus ou moins foncée, selon le plus ou le moins de carmin.

27°. Le blanc & le pourpre donnent le lilas; ajoutez-y du bleu, & vous aurez un violet clair. Sa propriété sera d'éclaircir les couleurs en leur donnant de l'opacité.

28°. Le bleu & le jaune produiront le verd: plus de jaune que de bleu donnera un verd plus foncé & plus bleu.

29°. L'addition du violet rendra le noir plus beau & plus fondant, & l'empêchera de se déchirer: ce qui lui arrive toujours quand il est employé seul.

30°. Le bleu & le pourpre formeront un violet.

31°. Le bleu ne perdra jamais sa beauté, à quelque feu que ce soit.

32°. Les verds, jaunes & carmins ne s'évaporent point; mais leurs teintes s'affoiblissent, & leur fraîcheur se fane.

33°. Les mars sont tous volatils: le fer se revivifiant par la moindre fumée, l'étincelle la plus légere, ils deviennent noirs & brillans.

Nous avons indiqué seulement les matieres d'où l'on tire les couleurs. La maniere de les tirer est un secret que se reservent ceux qui le possedent. Il seroit à desirer que ce secret fût rendu public. Parmi tant de personnes qui s'interessent au succès des arts, ne s'en trouvera-t'il aucune qui leur fasse ce présent? (*Article de M. Diderot, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Additions à l'article précédent. En faisant usage de cet article, nous l'avons divisé en trois parties; division que n'avoit pas marquée l'auteur, & qui lui étoit inutile, mais qui nous est devenue nécessaire pour renvoyer ceux qui liront nos additions à chacune des parties qu'elles concernent.

La *premiere partie* est purement historique. L'auteur y propose d'appeller la peinture dont il traite, peinture *sur l'émail* plutôt que peinture *en émail*. Nous avons trouvé dans les papiers de M. Watelet, une censure de cette proposition qui nous a paru ne pas manquer de justesse. Presque toutes les substances que les peintres en *émail* employent dans leurs ouvrages, sont, y est-il dit, des verres colorés qui ont peu ou point de transparence & qu'on appelle des *émaux*. C'est avec ces substances que l'on peint; on peut donc, & l'on doit même dire que l'on peint *en émail*, comme on dit que l'on peint *en huile* ou *en detrempe*. L'expression *peindre sur l'émail* seroit d'autant plus impropre, qu'elle ne donneroit pas une idée juste & précise du genre de peinture qu'elle doit indiquer. En effet, il seroit possible de peindre *sur l'émail* comme sur d'autres substances, sans peindre cependant *en émail*. On pourroit, par exemple, peindre à l'huile sur une plaque d'*émail*, comme on peint à l'huile sur une piece de verre: alors on peindroit effectivement *sur l'émail*, & non pas *en émail*. D'ailleurs, quand une expression est généralement reçue, c'est un projet téméraire de vouloir la changer. Il seroit plus philosophique de rechercher les raisons qui l'ont fait adopter, & l'on trouveroit le plus souvent qu'elles ont été justes.

Une phrase nous arrête dans cette même *premiere partie*. C'est celle où l'auteur dit » que le » projet d'exécuter de grands morceaux en *émail* » est une preuve décisive de l'ignorance de l'artiste; que l'artiste, au-delà de certaines limites, n'a plus la même liberté d'exécution, » & que le spectateur seroit plutôt fatigué qu'amusé par les détails, quand même il arriveroit » à l'artiste de réussir. «

Il nous semble qu'on ne peut, sans quelque témérité, prophétiser qu'un genre qu'on peut encore appeller naissant, un genre qui a été le plus souvent exercé par de simples joailliers, & dans lequel on ne compte encore qu'un petit nombre d'artistes célebres, restera toujours renfermé dans les bornes qu'on lui connoît aujourd'hui. Le mauvais succès de quelques artistes anglois, qui avec des talens communs, ont voulu sortir des limites ordinaires, ne prouve pas que des artistes plus distingués ne pourront pas un jour franchir ces bornes avec un succès plus heureux. Ce que nous disons ici n'est pas une simple conjecture; l'Académie Royale de peinture & sculpture de Paris possede *en émail* un morceau d'histoire de la main de M. Boëtte, & ce morceau est d'une grandeur qu'on n'avoit pas osé franchir jusqu'à lui. Qui oseroit assurer que d'autres n'auront pas à l'avenir encore plus de talent & de succès que M. Boëtte? M. Diderot n'a parlé, dit-il, que d'après M. Rouquet habile peintre en *émail*; mais on peut le soupçonner de n'avoir pas bien retenu les expressions de l'artiste, lorsqu'il dit que, dans un grand morceau en *émail*, le spectateur seroit plutôt fatigué qu'amusé des détails. On ne reconnoît point là le langage d'un homme familier avec les arts qui dépendent du dessin. La plus grande surface d'un ouvrage ne suppose pas toujours une plus grande quantité de détails. Il y a souvent dans un fort petit tableau d'un peintre hollandois beaucoup plus de détails, que dans un grand

Digitized by Google

tableau d'un peintre de l'école romaine ou lombarde. Un tableau d'autel peut offrir une compoſition plus ſimple, des détails moins compliqués, qu'un petit tableau en miniature qui couvre une tabatière. M. Rouquet, ou ſon interprète, veut-il parler des détails de la manœuvre, & non de ceux de la compoſition? Alors on répondra qu'un artiſte, homme de goût, aggrandira ſa manière lorſqu'il travaillera ſur un plus grand champ.

Ce que je trouve dans les papiers de M. Waſelet me paroît mieux ſenti. » Plus les morceaux » ont de ſurface, y eſt-il dit, plus il y a de diffi» cultés à ſurmonter tant pour l'égalité & le po» liment général de la pièce, que pour la per» fection de la fonte. L'expérience ſeule enhar» dit ſur ces ſortes de choſes. Le travail rend à » l'artiſte intelligent le mécaniſme plus fami» lier. Il aggrandit volontiers ſes fourneaux, » quand il eſt flatté par la réuſſite : il ſe plaît à » faire lui-même les couleurs qu'il ne trouve » point à acheter, & il a bientôt appris qu'il eſt » plus aiſé de les compoſer que de les bien em» ployer, & que le point le plus difficile, pour » faire de belles choſes en *émail*, eſt de ſavoir » bien deſſiner & bien peindre. »

La *ſeconde partie* de l'article concerne la préparation de la plaque & la manière de l'émailler. Cette opération n'appartient point à l'art ; elle répond à celle d'imprimer la toile que le peintre à l'huile doit enſuite couvrir des productions de ſon talent; à celle de faire l'enduit qui eſt deſtiné à recevoir une peinture à freſque: c'eſt enfin un travail d'orfèvre & d'émailleur, & non de peintre en *émail*. Mais cette manœuvre doit être connue du peintre, comme le peintre à l'huile doit connoître la manière d'imprimer les toiles ou les paneaux. Il ne faut pas que l'artiſte ſe trouve hors d'état d'exercer ſes talens, s'il n'a pas ſous ſa main des ouvriers capables de lui en faire les apprêts. Il eſt des occaſions où tout artiſte doit pouvoir ſe ſuffire à lui-même.

L'impreſſion deſtinée à un tableau à l'huile ſeroit mauvaiſe, ſi elle ſe délayoit avec les couleurs qu'on met par-deſſus, puiſqu'elle en brouilleroit & en détruiroit les teintes. On doit donc concevoir auſſi que l'*émail* dont on couvre une plaque eſt plus dur que les couleurs qui ſeront appliquées par le peintre à ſa ſurface; ſans quoi il ſe parſondroit avec elles, & détruiroit les intentions de l'artiſte. Il reçoit toutes les couleurs dont on le couvre, ſans que ſa ſuperficie en ſoit altérée.

Le bon *émail* qu'on applique ſur les plaques, vient de Veniſe : mais l'éditeur du *Traité des couleurs pour la peinture en email*, par M. de Montamy, traité dont nous donnerons l'extrait, a trouvé parmi les papiers de cet homme laborieux, un procédé pour faire l'*émail* dont il s'agit ici. Il eſt vrai qu'il n'étoit pas écrit de la main de M. de Montamy ; mais le ſoin qu'il avoit pris de le conſerver, ſemble être un indice d'approbation. Nous allons le tranſcrire.

Prenez 10 onces de caillou ou de quartz calciné, pilé, tamiſé, ſéché.

14 onces de minium ſéché ſur du papier, & broyé avec une ſpatule de bois, dans un vaiſſeau de bois.

3 onces de nitre ſéché & bien broyé.

2 onces de ſoude d'Eſpagne, pulvériſée ſi elle eſt ſèche ; bien diviſée ſi elle n'eſt pas ſèche.

1 once d'arſenic blanc, bien pulvériſé.

1 once de cinnabre naturel, bien pulvériſé.

3 onces de verre de Bohême pulvériſé, tamiſé, lavé, ſéché.

On verſera toutes ces ſubſtances dans un vaiſſeau verniſſé, & l'on mettra le tout dans un creuſet bien bouché : on fera fondre dans un fourneau de fuſion à vent : les premières cinq heures à petit feu, & en augmentant le feu pendant les dix-huit heures ſuivantes. On briſera le creuſet, & l'*émail* ſera parfait.

Ce même *émail* blanc ſe fait, ſuivant Merret, avec du regule ſimple d'antimoine & de la matière du verre blanc ordinaire. On peut voir la manière de faire les *émaux* de toutes les couleurs, dans l'art de la Verrerie de Néry, commenté par Merret, auquel Kunckel a joint des notes fondées ſur ſes propres expériences. La plupart des peintres en *émail* compoſent eux-mêmes leurs couleurs pour leur donner une perfection qu'ils n'oſent attendre avec aſſez d'aſſurance des *émaux* faits dans les verreries.

On fait quelques ouvrages en *émail* ſur des plaques de cuivre rouge ; mais ce ſont que des morceaux de peu d'importance. C'eſt de cette manière que l'on travaille à Limoges des médailles & quelques autres bijoux ; mais tout ce que cette ville produit en ce genre, ne peut être comparé aux *émaux* exécutés ſur des plaques d'or.

Tous les *émaux* ne peuvent s'employer indifféremment ſur tous les métaux. Le cuivre, qui reçoit tous les *émaux* épais, ne peut admettre les *émaux* tranſparens. Quand on veut y en appliquer, il faut d'abord y mettre une couche d'*émail* noir, ſur laquelle on applique une feuille d'argent qui reçoit les *émaux* qu'on y couche enſuite ; mais on employe ſeulement ceux que l'argent ne gâte pas. Il n'y a parmi les clairs que l'aigue-marine, l'azur, le verd & le pourpre qui faſſent un bon effet.

On trouve dans les *élemens de peinture*, édition augmentée par *Jombert*, les procédés néceſſaires pour préparer le cuivre à recevoir la peinture en émail » Le cuivre, dit l'auteur, » eſt un métal impur, fort ſale & craſſeux. Il » eſt néceſſaire de lui ôter ſes impuretés, ſi » l'on veut pouvoir émailler proprement deſſus » avec du blanc : autrement il ſe tourmente » beaucoup dans le feu, en jettant du verd & » du noir qui infectent la pureté de notre blanc,

ce

Digitized by Google

» ce qui rend les *émaux* ternes & sans éclat.
» Voici la manière de le préparer pour éviter
» ces inconvéniens. On est trop heureux de
» les savoir, lorsqu'on se trouve dans des
» villes où l'on ne peut être secondé par des
» ouvriers habiles.

» Prenez une feuille de cuivre rouge pla-
» né, à-peu-près de l'épaisseur d'une ligne,
» & qu'elle soit bien égale & bien unie. Vous
» en couperez avec des ciseailles la quantité de
» pièces de telle forme & grandeur que vous
» voudrez, ainsi qu'un nombre de petits mor-
» ceaux pour émailler & faire dessus des épreu-
» ves de vos couleurs. Faites une composition
» de ciment de tuileaux, avec un poids égal
» de pierre-ponce pilée & réduite en poudre;
» vous ajouterez du sel commun du tiers du
» poids des deux autres substances. Vous pren-
» drez un de vos creusets plats, qui soit assez
» grand pour contenir vos plaques & vos
» petits morceaux de cuivre, *lit sur lit*, avec
» la précédente composition, en observant que
» le premier & le dernier lit soient de cette
» composition bien mêlée, & que le dernier
» soit assez épais. Couvrez exactement ce creu-
» set avec un autre qui s'emboîte dessus comme
» un couvercle, & les luttez bien ensemble;
» le lut étant sec, mettez le tout sous la
» moufle couverte d'assez de feu pour faire
» rougir vos creusets. Vous les laisserez en
» cet état pendant l'espace d'un demi-quart
» d'heure ou à-peu-près. Il faut avoir tout prêt
» quelque pot où il y aura de l'urine; &, au
» moment où vous retirerez vos creusets du
» feu, vous verserez dans cette urine ce qui
» sera calciné. Il faut avoir aussi de l'eau nette
» dans un autre vaisseau, pour y laver ensuite
» vos plaques & les petits morceaux de cuivre:
» il en sortira une écaille considérable; c'est
» la crasse & l'impureté du cuivre qui, par
» cette purgation, deviendra plus ferme &
» très-pur, & propre à émailler. Il ne gâ-
» tera point les couleurs, & se tourmentera
» bien moins au feu dans le travail «.

Passons à la *troisième partie*, qui concerne particulièrement l'art du peintre: mais cet art sur l'émail, bien plus que dans tous les autres genres, tient à des manœuvres nombreuses, embarrassantes, difficiles, qui en composent le métier.

La partie de l'art proprement dite se rapporte parfaitement au genre de la miniature. Les couleurs sont d'une espèce différente, mais elles s'appliquent de même en les pointillant avec la pointe du pinceau. On peut faire le trait comme on l'a indiqué dans l'article précédent: On peut aussi le tracer avec les feces du vitriol & du salpêtre qui restent dans la cornue après la distillation de l'eau forte. On les détrempe, comme les autres couleurs avec de l'huile de lavande.

On lit dans un traité sur l'art de la verrerie, écrit en latin par un chymiste allemand, & traduit en françois par Haudicquer de Blancourt, qu'on peut parfondre la peinture en émail en n'employant qu'un feu de réverbère ou de suppression, c'est-à-dire en mettant tout le feu sous la moufle & point dessous. C'est une erreur dont il est utile de prévenir ceux qui consulteroient ce traité. L'expérience démontre qu'il faut un plancher de feu, & que les couches de charbon sur lesquelles on pose la moufle ne sont pas moins nécessaires à la perfection de la fonte que le feu de dessus & des côtés. Voici ce qu'on lit dans une note trouvée dans les papiers de M. Wateler. » J'ai » vu opérer M. Rouquet de cette maniere, » avec une attention scrupuleuse sur cet article. » Il la pouffoit même jusqu'à observer le *dégré* » du vent qui soufloit dans le fourneau, pour » juger du dégré de chaleur: ce qu'il faisoit » avec des morceaux de papier qu'il jettoit » dans le fourneau. Sur le plus ou le moins » de force avec laquelle l'air pouffoit la » flamme de ces morceaux de papier allumés, » il jugeoit de ce qu'il devoit donner d'ou- » verture à la porte du fourneau: il avançoit » ensuite, ou retiroit les *émaux* plus ou moins, » & à diverses reprises, suivant la grande expé- » rience qu'il avoit des effets du feu sur l'é- » mail. *Un artiste*, me disoit-il, *doit observer* » *jusqu'au vent qui souffle, & à la manière* » *dont son fourneau tire l'air* «.

Nous terminerions ici cet article, si nous n'avions pas des éclaircissemens nécessaires à ajouter sur les instrumens & ustensiles qui doivent composer l'attelier du peintre en émail. Cet attelier est représenté dans la vignette qui forme la partie supérieure de la planche . On y voit *figure* 1. le peintre occupé à colorer un morceau d'émail. Le trop grand éclat du jour qui entre par la fenêtre dont il tire la lumiere, est tempéré par un chassis garni de gaze d'Italie, ou de papier serpente huilé ou ciré. On donne à ce chassis une inclinaison d'à-peu-près 45 degrés. *Fig.* 2. un autre peintre passe une piece au feu. Le fourneau, dont on distingue assez bien la forme extérieure, est placé dans une cheminée.

On lit dans les *élémens de peinture pratique*, édition de Jombert, que ce fourneau peut être de la forme la plus simple, & même n'être composé que de trois briques, dont une derriere, & deux faisant les côtés. L'auteur ajoute que, pour plus de propreté, on peut avoir de petits fourneaux à un étage, avec un couvercle que l'on ôte quand il est nécessaire. Cet étage fait au milieu un foyer de la grandeur nécessaire pour enfermer la moufle, & appuyer de

tous les côtés les charbons du feu. Ce fourneau, que l'on peut voir chez les orfèvres, peut servir à émailler les plaques de métal, & à parfondre les ouvrages. On y met le couvercle auquel il y a des trous par lesquels s'exhale la vapeur du charbon. On le place dans une cheminée, en prenant des précautions pour qu'il ne puisse pleuvoir dessus. Il doit être élevé sur un trépied à une hauteur commode pour l'artiste qui en fait usage.

Cette sorte de fourneau peut être suffisante. La même planche I, offre au-dessous de la vignette la figure d'un fourneau plus composé & d'un usage plus avantageux.

Fig 1. Porte du chapiteau du fourneau.

2. Moufle qui se place dans le fourneau, & sous laquelle on fait fondre les émaux, vue du côté de l'ouverture.
3. Élévation latérale extérieure de la moufle.
4. Élévation de la partie extérieure de la moufle.
5. Élévation géométrale du devant du fourneau.
6. Coupe verticale du fond du fourneau & du dôme qui le ferme par un plan passant par le milieu des portes.
7. Coupe verticale du fourneau par un plan parallèle à la face que la *Fig.* 5 représente.
8. Plan du rez-de-chaussée du fourneau.
9. Coupe horizontale du fourneau, au niveau de l'âtre.
10. Plan du chapiteau du fourneau.

Il sera facile de voir des moufles chez les orfèvres, & de s'en former une idée encore plus précise, que par la figure à laquelle nous venons de renvoyer. On trouve, dans les *élémens de peinture* pratique le moyen de les faire, & nous allons le transcrire.

Prenez de la terre préparée pour les creusets, qui se vend chez les potiers de terre: mêlez y un peu de sablon d'Etampes, & de la limaille de fer que l'on trouve chez les ferruriers. Il faut manier & brouiller le tout ensemble, jusqu'à ce qu'il soit bien mêlé, & que la terre paîtrie devienne en consistance de pâte ferme. Alors on applatira cette terre avec un roulcau de bois, pareil à celui dont les pâtissiers se servent, observant de mettre toujours une feuille de papier entre le rouleau & la terre, de peur qu'elle ne s'y attache. On réduira cette pâte à l'épaisseur d'une ligne ou environ. Etant en cet état, elle se coupe aisément sur une table avec un couteau, & l'on en fait des morceaux de la grandeur que l'on veut. Ordinairement on les taille de la longueur de trois pouces sur deux de largeur; puis pour donner à ces moufles la courbure nécessaire, il faut avoir un cylindre de bois proportionné à la courbure qu'on veut leur donner, & les lier sur ce cylindre avec de la ficelle pour qu'elles en prennent bien la forme en séchant. N'oubliez pas de mettre une feuille de papier entre la moufle & le bois, de peur qu'elle ne s'y attache. Vous mettrez ces moufles sécher à l'ombre; autrement, elles se fendroient & deviendroient inutiles.

Il en faut faire plusieurs de même grandeur, & d'autres plus grandes ou plus petites, pour en avoir à choisir, & de toutes les grandeurs, suivant ce que l'on a faire; car elles se cassent facilement, & il ne faut pas en manquer.

Pendant que ces moufles sont encore molles, il faut y percer par-en-bas quelques petits trous des deux côtés, pour faciliter l'entrée de la chaleur par dessous ces moufles, & pour que cette chaleur réverbere plus aisément sur vos ouvrages quand ils y sont placés. Lorsqu'elles seront bien seches, vous les approcherez du feu petit à petit, afin qu'elles s'échauffent, & qu'elles perdent entierement leur humidité: car si elles n'étoient pas parfaitement seches, elles se casseroient aussitôt qu'elles sentiroient la chaleur. On les approche ensuite peu à peu d'un plus grand feu, & enfin on les y fait rougir même assez long-temps.

Cette même terre préparée sert aussi à faire nombre de petits creusets plats, dont vous vous servirez dans presque toutes vos opérations. Il en faut de plus ou moins grands ou épais. Ceux qui sont destinés à faire sécher les couleurs doivent être petits & fort minces: ceux qui doivent servir à fondre les compositions seront plus grands & plus épais. On les fera sécher & recuire de la même maniere que les moufles.

Charbon; il est essentiel que le charbon soit bien choisi. Il faut sur-tout éviter de se servir de charbon de châtaignier, parce qu'il a le défaut de pétiller long-temps avant que d'être consommé. On doit préférer à tous les autres le charbon de saule. Quoiqu'en général le charbon dont on se sert doive être long & menu, il faut cependant en avoir un peu de gros pour boucher la moufle. Les artistes de Paris préferent le charbon qui vient par la riviere dans cette ville; il est long, petit, ordinairement bien cuit, ne pétille point & a beaucoup de chaleur.

Les peintres en *émail* se servent de la même sorte de soufflets que les orfèvres: ils ont ordinairement trois feuilles. On doit les choisir les plus legers qu'il est possible, parce qu'on est souvent obligé de les avoir souvent à la main, & qu'il seroit à craindre qu'ils ne le fatiguassent & ne l'appesantissent, ce que doivent éviter des artistes dont le travail exige la légéreté & la délicatesse de la main.

Les pinces dont on se sert pour enlever les plaques se nomment *relève-moustache*. Elles sont représentées planche II, fig 25. On peut aussi se servir d'espèces de pincettes faites de

lames de fleurets, dont les extrémités qui ſerrent ſoient bien droites & bien plattes, afin que les deux bouts correſpondans ſe joignant étroitement, tiennent fermes les plaques ſur leſquelles on préſente les ouvrages au feu. On choiſit ces pincettes aſſez longues & paſſablement fortes pour qu'elles ne fléchiſſent pas à l'endroit où la main les ſerre, & ne s'écartent pas par le bout qui doit tenir l'ouvrage.

La pièce de taule ſur laquelle on poſe l'ouvrage pour le paſſer au feu, eſt repréſentée *planche* II. fig. 11. Si ces plaques peuvent être d'or, elles ſont d'un uſage bien plus ſûr; parce qu'elles ne jettent ni vapeur, ni écailles, & que l'on n'a que la ſujettion de les redreſſer quand elles ſont cambrées. On a pour cet uſage une petite enclume armée d'acier, ſemblable à celles dont ſe ſervent les graveurs & qu'ils nomment *tas*. La ſurface en eſt parfaitement plate & bien unie. Comme les plaques d'or ſont fort cheres & qu'on eſt obligé d'en avoir pluſieurs, de grandeurs différentes, on ſe munit toujours de quelques feuilles de taule, ſur leſquelles on coupe des plaques de toutes grandeurs, ſuivant le beſoin Lorſqu'elles ſont neuves, il faut les faire rougir au feu, pour qu'elles y exhalent les vapeurs auquelles le fer eſt tres ſujet: car ſes vapeurs gâteroient les *émaux*. On les frappe ſur le tas pour faire tomber les écailles brulées dont elles ſont couvertes, qui éclateroient dans le feu, & gâteroient la peinture. On employe encore un autre moyen pour éviter le danger de ces éclats, c'eſt de frotter les plaques avec de la craie blanche bien ſeche.

Même planche, *fig.* 12. Une des boëtes qui contiennent les *émaux* en poudre. Elle eſt marquée & numérotée, pour indiquer la couleur qu'elle contient & la nuance. Le numéro rappelle à un numéro ſemblable que l'artiſte a marqué ſur la palette d'eſſais qu'il nomme inventaire. On a des boëtes plus grandes pour mettre les couleurs qui ne ſont encore que pilées & lavées, mais non broyées.

11. 12. Deux morceaux de glace qui ſervent l'un de molleite, & l'autre de pierre à broyer. Cette pierre & cette mollette peuvent auſſi être d'agate. Il faut qu'elles ſoient plattes & fort unies. Plus la pierre ſera grande, & plus elle ſera commode. Il eſt difficile d'en trouver qui ayent plus de cinq pouces de long. Cette pierre ne doit ſervir qu'à broyer les *émaux* avec de l'huile. Pour la nettoyer, on ſe ſert de cryſtal que l'on broye deſſus avec la mollette, ce qui nettoye en même temps la mollette & la pierre. Après cela, on frotte l'une & l'autre avec de la mie de pain raſſis, & enſuite avec du linge blanc bien ſec.

15. Pilon d'agate.

16. Mortier auſſi d'agate.

17. Fil de fer que l'on poſe horiſontalement en travers de la poële ou chaufferette ſur laquelle on fait ſécher les piéces. On met les plaques ſur ce fil de fer.

18. Poële ou chaufferette à ſécher.

19. Pain d'émail.

20. Spatule vue en plan & de profil.

21. Chevalet à émailler les plaques. Il a la forme d'un pupitre & pourroit en porter le nom. Il y a des peintres en émail qui, pour peindre plus commodément, ſe ſervent d'une autre ſorte de chevalet. Il eſt d'ébene: ſa longueur eſt d'un demi-pied ſur un pouce de large; ſes pieds ſont de la même longueur & de la même largeur, & ſon épaiſſeur eſt de quatre lignes. Il ſert à ſoutenir la main pour la tenir plus aſſurée, & fait pour le peintre en émail l'office de l'appuie-main pour le peintre en huile. Quoique l'on puiſſe s'en paſſer, on en trouve l'uſage fort avantageux quand on en a pris l'habitude.

22. Pinceaux de différentes groſſeurs. Ils doivent être fins & délicats. On les achette chez les mêmes marchands que les pinceaux à peindre en miniature. Il en faut avoir de diverſes groſſeurs, & il eſt bon de les faire faire exprès. On en a de moyens, en en a d'autres très petits & fort déliés: les premiers ſervent à ébaucher, les ſeconds à finir. On adapte ces pinceaux à des antes d'ivoire ou de bois des Indes; mais comme ils ſont ſi petits que leurs tuyaux éclatent facilement, on y fait ſouder de perles virolet d'argent. Cette virole les tient fermes, & l'on peut travailler hardiment ſans craindre qu'ils s'échappent de leurs antes. Il n'y a guére que les orfévres de filigranes qui puiſſent faire ces ſortes de viroles. On a auſſi un pinceau aſſez gros & fort doux, pour enlever les atômes de pouſſière que l'air dépoſe ſur l'ouvrage.

23. Couteau à couleur. Il eſt fin & délicat; il coupe des deux côtés & eſt arrondi par la pointe, qui cependant eſt tranchante. Il doit être ſouple & pliant. L'un de ſes uſages eſt de ramaſſer les couleurs broyées ſur la pierre d'agate; le ſecond, de faire les teintes ſur la palette. Il faut qu'il ſoit de bon acier: car s'il s'uſoit facilement, il laiſſeroit, ſur la palette ou ſur la pierre, quelques unes de ſes parties qui altéreroient les couleurs.

24. Pierre à uſer l'émail.

Le peintre en émail doit encore être muni de quelques uſtenſiles que nous allons détailler.

Des ciſeaux, ou plutôt des ciſailles, pour couper les plaques. Les lames doivent en être fortes & courtes. On en achetie chez les clinquaillers qui ont coutume de fournir les artiſtes.

Pour les aiguilles dont ſe ſervent les peintres en *émail*, voyez le mot *Aiguille* à ſon ordre alphabétique.

On appelle bruxelles des pinces, ou eſpéces

d'étaux à boucles. Elles ont environ quatre pouces de long. Elles sont formées de deux lames plates qu'embrasse un anneau qui comprime ce que l'on veut tenir, & que les doigts, par leur grosseur, ne pourroient saisir & pincer commodément.

Quoique les peintres en émail fassent peu fréquemment usage du compas, ils doivent cependant en avoir un qui soit petit, ferme, & dont les pointes soient très fines.

Ils ont aussi besoin d'un éclat de diamant très-pointu. Il doit être serti au bout d'une ante de pinceau, avec une petite virole d'argent. Ce diamant sert à percer les petits œillets qui surviennent quelquefois à la peinture, & à effacer les parties défectueuses.

Nous pourrions ajouter ici plusieurs choses à ce qu'on a lu sur les couleurs dans l'article de M. Diderot : mais nous reviendrons sur cet objet dans l'article de la peinture sur verre, au mot VERRE, & nous allons, dès-à-présent, faire connoître les travaux & les découvertes de M. de Montamy dans son traité des couleurs pour la peinture en émail. L'article qu'on va lire est un extrait fort étendu de ce traité.

EMAIL. *Couleurs pour la peinture en émail.* Ce genre de peinture dont le temps n'altère pas la beauté, mérite les plus grands encouragemens, & il seroit à souhaiter que de bons artistes multipliassent en *émail*, par des copies faites avec intelligence, les meilleurs tableaux des différentes écoles. Ainsi la postérité auroit encore sous les yeux les chefs-d'œuvre de Raphaël, du Titien, du Poussin, de Rubens, longtemps après que les originaux de ces maîtres n'existeront plus. Combien n'est-il pas à regretter que les anciens n'ayent pas cultivé ce genre, n'en ayent pas multiplié les productions? nous trouverions enfevelies sous la terre de la Grece & de l'Italie les copies des plus célèbres ouvrages de Zeuxis, de Parrhasius, d'Apelles, de Polygnote, d'Aétion : nous jugerions de la compoſition, du coloris, du clair-obſcur de ces grands maîtres; il ne nous manqueroit guére que de connoître leur touche, & la fineſſe de leur deſſin. Il ſeroit digne des amateurs qui joignent au goût des arts les avantages de la fortune, de faire réduire & copier en *émail* des tableaux célèbres. Alors ce genre de peinture, preſqu'entierement abandonné à la bijouterie, ſeroit conſacré à un objet utile.

Comme la peinture en *émail* ſe traite de la même manière que celle en miniature, & n'a d'autres difficultés particulières que celles qui réſultent des ſubſtances qu'elle employe, & du feu qu'il faut leur donner, on ne manquera pas de bons peintres en *émail* partout où les arts ſeront en honneur. Il en naîtra, quand des récompenſes leur ſeront offertes. Mais ils ne peuvent produire des ouvrages parfaits avec des couleurs défectueuſes, & trop longtemps leur talent a été contrarié par les vices des matériaux qu'ils employoient. M. de Montamy, par ſes recherches, & par la conſtance de ſes travaux chymiques ſur les couleurs propres à la peinture en *émail*, s'eſt rendu le bienfaiteur des arts. Nous allons donner ici l'excellent traité qui a occupé une partie conſidérable de ſa vie, & qui n'a paru qu'après ſa mort. Quelquefois nous abrégerons ſon diſcours, ſouvent nous ne ferons que tranſcrire ſes propres expreſſions. Dans un ſujet qui ne nous eſt pas familier, nous riſquerions trop de changer le ſens de l'auteur en nous permettant de changer ſes paroles.

Il obſerve que nous n'avons pas manqué d'artiſtes capables de deſſiner & de colorier d'une maniére ſatisfaiſante des tableaux en *émail*; mais que les matériaux leur ont manqué. Entre tous ceux qui ſe ſont appliqués à ce genre, le célébre Petitot paroît, dit-il, être le ſeul qui ait eu en ſa diſpoſition un aſſez grand nombre de bonnes couleurs. On prétend qu'elles lui étoient fournies par un médecin chymiſte, ſon ami; mais ſoit que ce chymiſte ſe contentât de lui fournir des couleurs, ſans lui dévoiler le ſecret de leur compoſition, ſoit qu'il ait connu lui-même ce ſecret & qu'il ait voulu ſe le réſerver, procédé trop peu digne d'un artiſte qui ne doit point avoir de plus grand intérêt que celui des progrès de ſon art, il eſt certain que tous ceux qui ont travaillé depuis la mort de ce peintre, n'ont pu ſe procurer les matériaux qu'il employoit, & que, par cette diſette, ils ont trouvé dans la nature, ou dans les ouvrages des maîtres, un grand nombre d'effets qu'il leur étoit impoſſible de rendre. Si quelques uns d'entre eux ont eu le ſecret de quelques couleurs particulières, ils le cachoient ſoigneuſement à leurs émules, qui de leur côté gardoient un ſilence également opiniâtre ſur les petites recettes qu'ils poſſédoient. Ainſi différens matériaux étoient entre les mains de différens artiſtes : & tous manquoient d'un grand nombre de couleurs dont la réunion eût été néceſſaire au ſuccès de leur art. Les jeunes peintres qui vouloient ſe livrer à la peinture en *émail*, ſe trouvoient dénués de ſecours, & étoient obligés d'acheter chèrement à des étrangers inconnus, quelques couleurs ſouvent défectueuſes, dont ils ne connoiſſoient ni la compoſition ni l'effet. Chacun de ces marchands de couleurs avoient ſa manœuvre particuliere, & l'artiſte obligé d'en acheter de pluſieurs marchands, ſe trouvoient ſouvent très-loin de leurs eſpérances, quand ils vouloient mêler ces couleurs faites par des procédés qui s'oppoſoient à leur union. Souvent elles ſe détruiſoient les unes les autres, ſouvent elles n'entroient point en même temps en fuſion, & un ouvrage qui devoit réuſſir par le talent de l'artiſte, manquoit

Digitized by Google

par le vice des substances dont il étoit contraint de faire usage. Comme il ne connoissoit pas la nature & la composition des matériaux qui étoient dans ses mains, il ne pouvoit en prévoir, ni en prévenir, ni en réparer les inconvéniens.

Ce n'étoit point-là le seul embarras qu'il eût à surmonter : il trouvoit encore les plus grandes difficultés dans l'emploi de ces substances. Presque toutes avoient été vitrifiées, & ne consistoient que dans des verres colorés ; on tâchoit de les réduire en poudre impalpable, &, après les avoir broyées longtemps à l'huile essentielle de lavande, on les employoit au pinceau. Dans le petit nombre de livres qui ont été faits pour la peinture en *émail*, on voit toujours que les différentes couleurs ne sont que des verres colorés. Il est aisé de sentir le vice de ces matériaux. Quelque soin que l'on prenne pour piler du verre, pour le broyer avec de l'huile, il ne peut jamais se mêler à cette huile assés parfaitement pour ne faire qu'un corps avec elle, pour se réduire en une pâte liquide, pour couler avec elle indissolublement sous le pinceau. L'huile cherchoit toujours à se séparer de ces atômes vitreux qu'elle ne pénétroit pas. Les parties du verre, quelque subtiles qu'elles fussent, conservoient des angles par lesquelles elles s'attachoient aux poils du pinceau, & qui en rendoient la pointe bourbeuse : inconvénient considérable pour des ouvrages aussi petits que ceux qui se font en *émail*, & qui exigent la plus grande délicatesse de travaux. Les peintres, pour remédier, autant qu'il étoit possible à cet inconvénient, étoient réduits à se servir de petites pointes de bois, aiguisées & rendues très-fines, dont ils se servoient pour ranger la couleur & diminuer l'épaisseur des traits que le pinceau avoit faits contre leur gré.

Les pains d'*émail* de différentes couleurs, entre lesquels on donne la préférence à ceux qui viennent de Venise, présentent, dans la pratique, les mêmes difficultés que les verres colorés. Ils sont quelquefois plus difficiles à mettre en fusion que l'*émail* blanc sur lequel on les applique ; ils ne peuvent y pénétrer, & ils y forment une épaisseur qui rend la peinture louche & désagréable. On les attendrit, il est vrai, en y mêlant du verre plus fusible ; mais ce mêlange en dégrade & en affoiblit le ton, & en change la nuance. Ce n'est pas-là le seul désavantage de ce mêlange : la chaux de plomb, qui entre dans la composition de ce verre, se revivifie, noircit les couleurs, & leur donne un œil plombé. Elles sont d'autant plus exposées à ce défaut, que le même ouvrage doit retourner plusieurs fois au feu, & qu'il ne faut qu'une matière grasse & sulphureuse, un charbon de mauvaise qualité pour occasionner cet accident.

Ces raisons & plusieurs autres qui seront établies quand il sera question des fondans, ont déterminé à ne point se servir de verres colorés dans la peinture en *émail*, ce qui a dû faire rejetter aussi les pains d'*émail* colorés. On a cru que pour rendre cette façon de peindre susceptible d'une plus grande perfection, il falloit commencer par écarter toutes les difficultés qui résultent de l'emploi des couleurs, & l'on se flatte qu'on trouvera, dans l'usage de celles qu'on va donner, autant de facilité que dans le dessin à l'encre de la Chine.

Parmi les couleurs qu'on avoit coutume d'employer, plusieurs, après avoir passé au feu, prenoient une teinte toute différente de celles qu'elles avoient avant d'avoir été mises en fusion : il falloit que le peintre eût toujours dans la tête une palette ideale, ou sous les yeux un essai de chaque couleur qu'il employoit : celles que nous allons proposer auront, après la fusion, à-peu-près la même teinte qu'au moment où l'on en fera usage au pinceau.

Les peintres en *émail* donnoient le nom d'ennemies à certaines couleurs dont le mêlange se détruisoit à la fusion, ou qui bouillonnoient lorsqu'on les couchoit les unes sur les autres : toutes celles dont on va donner la composition, n'ont aucune antipathie entr'elles, se mêlent parfaitement & ne font pas sujettes à bouillonner.

Les mêmes peintres avoient deux espéces de couleurs ; les unes qu'ils appelloient dures, & les autres rendres. Ils couchoient les couleurs dures dès le premier feu, & quelquefois, au dernier feu, à peine avoient-elles pris leur luisant : les bleus étoient de ce nombre. Les couleurs tendres s'employoient au dernier feu ; sans cela elles se feroient altérées, & auroient été même quelquefois tout-à fait emportées. Cette distinction de couleurs dures & de couleurs tendres n'aura pas lieu entre celles que nous donnerons ici. On peut les employer toutes également au premier feu, sans crainte qu'elles soient ni altérées ni détruites.

Lorsqu'une couleur n'avoit pas réussi, lorsqu'une teinte le trouvoit défectueuse, le peintre n'avoit d'autre moyen que celui d'effacer son ouvrage, & d'emporter la couleur avec une pierre & du sable. Dans l'emploi des couleurs que nous donnerons, on peut mettre couleur sur couleur, & corriger comme dans la peinture à l'huile, sans que la couleur du dessous paroisse, & empêche celle de dessus de faire son effet.

Dans l'ancienne façon de peindre, lorsque le feu occasionnoit des bouillons ou des fentes, l'ouvrage étoit perdu, & il falloit le recommencer : dans celle-ci, on remédie à tous ces accidens de maniere qu'il est difficile de s'en appercevoir.

Dans l'ancienne peinture en *émail*, on n'avoit pas assés de différentes couleurs pour rendre tous les tons que produit la peinture à l'huile, & on étoit obligé de réserver l'*émail* blanc qui fait

Digitized by Google

le fond du tableau, pour exprimer les blancs & les clairs; ce qui étoit fort difficile dans les petites parties, & rendoit la peinture seche & dure: au moyen des couleurs que nous allons donner, on est en état de composer un aussi grand nombre de différentes teintes que les peintres à l'huile. Ainsi l'on pourra peindre franchement & sans être obligé de réserver les fonds. On place les clairs & les reflets où ils sont nécessaires, ce qui donne un empâtement moëlleux à la peinture, & procure la facilité de copier avec précision tous les tableaux de quelque genre qu'ils puissent être.

Des Fondans. Tous les différens genres de peinture, excepté la peinture en pastel, exigent une matière liquide, qui mêlée avec les couleurs, en lie toutes les petites parties les unes aux autres, & les rendent capables d'être appliquées avec le pinceau; ce liquide venant à sécher, attache les couleurs sur le fond, & leur donne de la consistance. Les huiles, les gommes, les colles, &c. s'emploient ordinairement pour cet usage: l'huile essentielle de lavande est ce qui réussit le mieux dans la peinture en émail. Mais comme il est absolument nécessaire que cette huile soit totalement évaporée avant de porter l'ouvrage en fonte, il faut une autre matière qui lie les couleurs à l'émail blanc, sur lequel on peint, & qui les y fasse pénétrer dans le moment de la fusion. Cette matière ne pouvant être autre chose qu'un verre, il est à propos d'examiner de quelle nature il doit être, & les qualités qu'il doit avoir pour remplir l'objet qu'on se propose.

On sera surpris qu'après avoir proscrit, il n'y a qu'un instant, de la peinture en *émail*, tout ce que l'on peut regarder comme verres colorés, à cause de la grande difficulté que l'on trouve à les employer au pinceau, on propose ici de mêler du verre avec les couleurs; mais il faut faire attention que les couleurs auxquelles on le mêle, n'étant point vitrifiées, servent de moyen d'union entre l'huile de lavande & le verre; d'ailleurs, si à deux matières difficiles à mêler ensemble par la trituration, on en joint une troisiéme qui tienne un milieu entre les deux premières, ces trois matières se mêlent & se broyent beaucoup plus parfaitement. C'est précisément ce qui arrive ici, & l'expérience prouve que si la quantité du verre que l'on mêle avec les couleurs n'excede pas le poids des couleurs de plus de six ou sept fois, elles coulent avec l'huile au pinceau, & sont fort aisées à employer.

Le verre que les artistes ont appellé *Fondant*, & qu'on nommera ainsi dans tout le cours de cet ouvrage, est de la plus grande importance dans la peinture en émail. C'est lui qui donne de la liaison & de l'éclat aux couleurs; c'est lui qui les fait pénétrer dans l'émail blanc du fond sur lequel on peint, & qui, par ce moyen, en rend la beauté & la vivacité éternelles. Pour remplir ces conditions, il doit avoir plusieurs qualités, dont on va donner le détail.

1°. Le *fondant* doit être général, c'est-à-dire, qu'il doit servir à toutes les couleurs, quoique celles-ci soient tirées de différentes substances; il doit donc entrer en fusion avec toutes ces couleurs au même temps & dans le même instant. S'il entroit en fusion plutôt ou plus tard avec une couleur qu'avec une autre, on ne réussiroit plus dans les mélanges qu'on est obligé de faire des couleurs, pour produire les différentes nuances dont on a besoin. Il faudroit réserver de certaines parties de l'ouvrage, qui ne pourroit plus se faire également & uniformément.

2°. Le degré de fusibilité du *fondant* doit être proportionné à celui de l'émail du fond sur lequel on peint; il est même essentiel qu'il soit un peu plus facile à mettre en fusion que cet émail. On fait que de deux corps qui se touchent, si l'un est plus aisé à fondre que l'autre, la fusion de l'un entraîne dans le moment celle de l'autre. La fusion des couleurs entraînera donc celle du fond, & les y fera pénétrer. Au lieu que si l'émail du fond entroit en fonte le premier, les couleurs qui auroient déjà passé au feu pourroient en souffrir, & la surface de celles que l'on viendroit de coucher ne prendroit pas le luisant & le poli qu'elle devroit avoir. Au contraire, si le *fondant* se mettoit en fusion trop promptement, il ne pourroit pénétrer l'émail du fond, les couleurs resteroient dessus, & formeroient un relief, ce qui produiroit un mauvais effet.

3°. Le fondant doit être clair, net, transparent & inattaquable par tous les acides. S'il avoit de la couleur, il la communiqueroit aux matières colorées avec lesquelles on le mêleroit; s'il pouvoit être attaqué par quelqu'un des acides, il le feroit à la longue par celui de l'air, qui terniroit enfin l'éclat des couleurs; d'ailleurs, il ne seroit pas possible d'exposer les ouvrages à l'eau seconde, pour les décrocher, sans couvrir la peinture de cire, ce qui fait une manœuvre peu sûre & fort embarrassante pour les artistes.

4°. Il ne doit point entrer de plomb dans la composition du fondant; on en doit bannir par conséquent le minium, le sucre de Saturne, la litharge, la cerusse, &c. en un mot, toutes les préparations dans lesquelles il entre du plomb, ou qui en sont tirées. Ce métal, mêlé avec du sable & des sels, se vitrifie très-aisément dès qu'on l'expose au feu; mais il se revivifie, ou (ce qui est la même chose) il reprend son état de métal avec beaucoup de facilité: l'air suffit même quelquefois pour le revivifier, sans qu'il soit besoin du feu. C'est à cette revivification du plomb qu'il faut attribuer en partie les changemens que l'air apporte dans la peinture à l'huile,

Digitized by Google

Quel ſervice ne rendroit-on pas ſi l'on pouvoit bannir les préparations de plomb de la peinture à l'huile, comme on l'a fait de la peinture en émail !

Les *fondant* faits avec des préparations de plomb, ſont cependant les ſeuls qui nous ſoient indiqués dans le peu d'ouvrages que nous avons ſur la peinture en émail. Les artiſtes qui ne connoiſſoient point la nature des matières qu'ils employoient, étoient fort étonnés de voir que les mêmes couleurs employées avec la gomme, étoient plus brillantes que lorſqu'ils s'en ſervoient avec l'huile eſſentielle de lavande ; ils ne voyoient pas que l'huile étant une matière graſſe, quelque ſoin que l'on ſe donnât pour la faire évaporer, il en reſtoit toujours aſſez pour influer & agir ſur le plomb qui entroit dans leurs *fondans*.

On a vu que le *fondant* étoit un verre. On eſt entré dans le detail de toutes les qualités que ce verre doit avoir pour être propre à la peinture en émail ; il faut donc mettre toute ſon attention à en compoſer un qui les rempliſſe. On ſait que le verre, en général, eſt compoſé d'alkali fixe & de terres vitrifiables, comme le caillou, le ſable ou le quartz. Mais comme la différence des matières & de leurs doſes, celle de la force & de la durée du feu, donne des verres dont les qualités ſont tout-à-fait différentes, on ſent bien qu'il faudroit faire un traité complet de la verrerie, ſi l'on vouloit entrer dans tous les détails qu'exige un art auſſi compliqué. On peut aiſément s'en épargner une partie, en prenant d'abord un verre tout fait ; on en ſera quitte pour ſuppléer aux qualités qui pourroient lui manquer.

D'après un grand nombre d'épreuves que l'on a faites à ce ſujet, le verre des tuyaux de baromètres a paru le plus propre à remplir cet objet ; il eſt fort net & fort tendre ; & s'il n'a pas encore aſſez de fuſibilité, il eſt facile de lui en donner une plus grande en le faiſant fondre de nouveau avec une quantité ſuffiſante de ſels.

Après des eſſais multipliés, on a pris le parti de ne ſe ſervir que du borax calciné & du nitre le plus purifié, pour attendrir ce verre & le rendre plus fuſible.

Lorſque le verre qui réſulte de ce mélange, a été au feu pendant un temps convenable, il eſt net, compact, exempt de bulles & très brillant ; il ne pouſſe point de ſels, & ne peut être attaqué par aucun des acides : il convient à toutes les couleurs, même à celles qui ſont tirées du fer ; il les met en fonte facilement & dans le même temps : il eſt vrai qu'il a une petite couleur jaunâtre qui lui vient du borax, & qu'il ſeroit mieux qu'il n'en eût point du tout ; mais cette couleur ne peut rien gâter : elle eſt ſi légère que le verre paroît très-clair & très-blanc lorſqu'il eſt en lames fort minces, & la lame qu'il forme ſur l'émail dans la peinture, eſt d'une fineſſe ſingulière.

On a retranché, autant qu'il a été poſſible, de ce traité, les termes conſacrés à la chymie, pour ne pas embarraſſer ceux des lecteurs qui ne ſeroient pas verſés dans cette ſcience. Cependant on n'a pas cru devoir ſupprimer tous les détails qui rendent raiſon des motifs qui ont dirigé l'auteur, & du choix de ſes procédés : mais, pour épargner aux lecteurs étrangers à la chymie une lecture fatiguante, on a eu ſoin de marquer par des guillemets ce qui regarde eſſentiellement les opérations. Ainſi les perſonnes qui voudront s'en tenir à cette partie, pourront aiſément paſſer le reſte.

» On ne peut réuſſir dans une opération qu'autant que les matières qu'on y emploie ſont » bien choiſies & préparées avec ſoin ; il faut » donc prendre, parmi les tuyaux dont on fait » les baromètres, ceux dont le verre eſt le plus » blanc & le plus aiſé à fondre : il faut encore » ſe bien aſſurer qu'il n'eſt point entré de plomb » dans la compoſition de ce verre ; pour y » parvenir, il ſuffira d'expoſer l'extrémité des » tuyaux au ſouffle de la lampe ou du chalumeau » des émailleurs ; on connoîtra par ce moyen ſi » le verre eſt facile à fondre, & ſi la flamme ne » le noircit point, de façon qu'après l'avoir net- » toyé, la couleur noire y reſte, dans ce dernier cas, il faudroit abſolument le rejetter » comme contenant du plomb ou quelqu'autre » matière nuiſible à la perfection du *fondant*.

» Lorſqu'on s'eſt bien aſſuré de la bonne qualité du verre, il faut l'écraſer dans un mortier de » verre, de porcelaine ou d'agate, avec un pilon de la même matière. On pourroit, à la rigueur, ſe ſervir d'un mortier & d'un pilon de » fer, pourvu qu'ils fuſſent bien propres : mais » il faudroit enſuite avoir attention de faire » tremper la poudre du verre dans de l'eau dans » laquelle on auroit mis environ un quart d'eſprit de nitre ou d'eau forte, après quoi on laveroit la poudre à pluſieurs eaux, & aſſez » pour être sûr qu'elle ne contiendroit plus aucunes parties métalliques ; puis on la feroit » ſécher. Les mortiers de marbre étant trop tendres, communiqueroient une partie de leur » ſubſtance au verre, ce qui demanderoit la » même purification par l'eſprit de nitre que » pour les mortiers de fer. Enfin les porphyres » mêmes n'étant pas tout-à-fait auſſi durs que » l'agate, ne ſont pas exempts de ſouffon. On » eſt obligé de s'en tenir aux trois eſpèces de » mortiers dont on vient de parler. On commence par concaſſer le verre doucement & à » petits coups, de peur de caſſer le mortier que » l'on aura couvert auparavant ; lorſque le verre » eſt en poudre aſſez fine, on le triture dans le » mortier d'agate : on paſſe enſuite la poudre

Digitized by Google

» par un tamis très-serré, & on la garde pour » s'en servir.

» Il faut que le borax soit calciné avant d'être » mêlé avec le salpêtre, sans quoi il le gonfle- » roit au feu au point de faire répandre hors du » creuset la plus grande partie de la composition; » mais cette calcination exige une attention » particulière. Après avoir concassé grossiére- » ment le borax, on le mettra dans le fond d'un » creuset qui puisse en contenir au moins six » fois davantage; on met ce creuset sur des » cendres chaudes, & l'on range tout autour » des charbons ardens, éloignés du creuset en- » viron de deux ou trois pouces; aussi-tôt que le » feu agit sur le borax, il commence à fondre & » à se gonfler extraordinairement. Si le feu est » bien égal tout autour du creuset, il ne faut » point y toucher jusqu'à ce que le bruit qu'il » fait en se calcinant, soit absolument cessé; » alors on retire le creuset, & il est facile, avec » un couteau, d'en détacher le borax qui est » très-spongieux, très-léger & fort blanc. Si » l'on donnoit, surtout dans le commencement, » un feu trop vif, le borax se vitrifieroit, & on » l'retireroit difficilement du creuset auquel il » resteroit attaché.

» Il n'y a point de préparation à faire au sal- » pêtre; il faut seulement avoir attention de le » choisir bien purifié, sans quoi la composition » pourroit donner un verre de couleur verdâtre, » ce qu'il faut éviter avec soin. Le salpêtre crif- » tallisé en petites colonnes transparentes, est » le plus pur & celui qui donne le plus beau » verre.

DOSES.

Poudre du verre de tuyaux de baromêtre.....	4 gros.
Borax calciné.....	2 gros 12 grains.
Nitre ou salpêtre purifié..	4 gros 24 grains.

» Il faut commencer par bien mêler le sal- » pêtre & le borax dans un mortier de porcelaine » ou de verre, avec un pilon de la même ma- » tière. On y met ensuite la poudre de verre, & » l'on triture bien le tout ensemble avec le pi- » lon pendant plus d'une bonne heure; on laisse » reposer ce mélange dans le mortier au moins » pendant douze heures; après quoi on le met » dans un bon creuset d'Allemagne qui en puisse » contenir trois fois autant, & dont l'intérieur » a été frotté auparavant avec le doigt & un peu » du blanc de ces pains que l'on fait à Rouen; » cela empêche la composition de percer le creu- » set. On a du charbon allumé dans une chemi- » née ordinaire; on place le creuset couvert au » milieu après en avoir écarté les charbons; on » rapproche peu-à peu les charbons du creuset, » & on le découvre. Cette opération ne faurait » se faire trop lentement & par dégrés. Les Ver- » riers appellent cela *fritter* la composition, ce » qui est proprement la purifier de toutes les » matières susceptibles d'être brulées, & dont » la fumée pourroit gâter le verre. Toutes les » fois que l'on rapproche les charbons du creu- » set, il faut avoir soin de le bien couvrir, » parce que, s'il y tomboit la moindre parcelle » de charbon, le verre seroit enfumé & gâté. » Lorsque l'on voit que la composition com- » mence à rougir, on met le couvercle sur le » creuset, & on l'environne de charbons ar- » dens; on entretient le feu ainsi pendant en- » viron deux heures, après lesquelles la matière » ayant bouillonné & fait tous ses gonflemens, » se trouve raffiné au fond du creuset; on laisse » éteindre le feu, & lorsque le creuset est froid, » on voit au fond la composition qui paroît » opaque & d'un rouge très-foncé. On couvre le » creuset & on l'envoye pour être placé sous le » four où l'on cuit la porcelaine, dans l'endroit » le plus exposé à la vivacité du feu, pendant » tout le temps que la porcelaine est à cuire. On » ne lute point le creuset avec son couvercle, » parce que l'on a remarqué que le lut venant » à se vitrifier de bonne heure, couloit quel- » quefois dans le creuset, & gâtoit la compo- » sition.

» On doit se servir de creusets d'Allemagne, » parce qu'ils tiennent mieux le verre en fonte; » il y en a cependant au travers desquels le » verre passe lorsqu'il est en fusion; on s'en ap- » perçoit aisément, lorsqu'après avoir exposé le » creuset au feu pour fritter la composition, » comme on vient de le dire, on reconnoît les » sels qui se sont mis en fonte, & qui se sont » voir au dehors du creuset, au point que même » quelquefois il s'y attache de la cendre; alors » on nettoye bien le creuset par dehors, & on » le fait entrer dans un second creuset, de façon » que le creuset dans lequel est la composition, » ne touche pas le fond de celui dans lequel on » l'a emboîté; par ce moyen le verre qui passera » au travers du premier creuset, se trouvera » rassemblé tout entier dans le second

Autre fondant général. » Comme il peut arri- ver que l'on ne se trouve point à portée d'avoir » des tuyaux de baromètres, au lieu de se fier » aux autres espèces de verres qu'on pourroit » leur substituer, il est beaucoup plus sûr d'en » faire un soi-même avec les matières premières; » il est vrai que cette manière de faire le *fon- dant*, demande la plus grande attention dans » la manipulation, & qu'elle ne peut être por- » tée à la perfection qu'après plusieurs opérations » sur la même composition.

» La matière dont on compose le verre, doit » être un sable très-blanc (celui de Nevers est » le meilleur); on le fait calciner sous le four » d'une fayancerie, après l'avoir lavé à plu- » sieurs eaux; si l'on craint de n'avoir pas un » assez

Digitized by Google

» aſſez beau ſable, on peut y ſubſtituer des pier-
» res à fuſil noires, que l'on réduit en poudre
» blanche; il ſuffit, pour cela, de les éteindre
» dans l'eau froide, après les avoir fait rougir
» au feu : il faut répéter cette opération, juſ-
» qu'à ce qu'elles deviennent friable». Cette
» poudre, que l'on mêle avec du borax calciné,
» du ſalpêtre & un peu d'arſenic, fait un beau
» cryſtal bien compact & très-brillant.

» Le grand point eſt de ne mettre dans la
» compoſition que la quantité de borax & de
» ſalpêtre neceſſaire pour diſſoudre le ſable & le
» vitrifier : lorſqu'on en met plus qu'il ne faut,
» l'excédent s'attache aux parois du creuſet,
» qui, étant ſouvent d'une matière mêlée de
» fer, fait un verre de couleur verte & dur, qui
» ſe mêle avec celui de la compoſition, & la
» gâte entièrement. On voit par-là qu'il eſt im-
» poſſible de faire, à la première opération, un
» verre auſſi pur & auſſi facile à fondre que le
» doit être celui dont on a beſoin pour mêler
» avec les couleurs dans la peinture en émail.

» Il faut donc commencer par faire un verre
» très-pur & très-net, en ne mettant que la
» quantité de borax & de ſalpêtre néceſſaire
» pour vitrifier le ſable. Lorſque ce verre eſt
» fait, comme il ſe trouve trop difficile à fondre,
» on le retire du creuſet après l'avoir caſſé; on
» en ôte avec grand ſoin ce qui pourroit s'être
» attaché à la matière du creuſet. On écraſe ce
» verre dans un mortier, comme on l'a dit de
» celui des tuyaux de baromètres; on le fait
» paſſer au tamis, & on le remet au feu de nou-
» veau, en y ajoutant du borax & du ſalpêtre,
» & en obſervant du reſte les mêmes précautions
» dont on a parlé. Si ce verre ne ſe trouvoit
» point encore aſſez fuſible, on le remettroit
» au feu en y ajoutant de nouveau du borax &
» du ſalpêtre, mais en moindre quantité.

PREMIERE COMPOSITION.

DOSES.

Sable de Nevers calciné... 4 gros.
Salpêtre très-purifié..... 5 gros.
Borax calciné..... 2 gros 28 grains.
Arſenic..... 8 grains.

» Il faut commencer par bien broyer le ſable
» dans un mortier d'agate. On triture enſemble,
» à l'aide du pilon, le ſalpêtre & le borax dans
» un mortier de verre ou de porcelaine, après
» quoi on y mêle l'arſenic & le ſable; on con-
» tinue de triturer le tout enſemble au moins
» pendant une heure; on laiſſe repoſer la com-
» poſition dans le mortier pendant un jour; on
» la met dans un creuſet dont le dedans a été
» frotté de blanc; on met le creuſet au feu pour
» fritter la compoſition; & enfin on le place après
» cela ſous le four d'une manufacture de porce-
» laine, le tout en obſervant les précautions que
» l'on a preſcrites pour le fondant fait avec les
» tuyaux de baromètres. La ſeule différence qui
» ſe trouve entre ces deux opérations, c'eſt
» qu'après avoir fritté la compoſition du fondant
» de tuyaux de baromètres, on a dit qu'elle
» étoit d'un rouge foncé, & que celle-ci en
» ſortant d'être frittée, ſe trouvera preſque blan-
» che, n'ayant qu'une très-légère teinture de
» rouge, parce qu'il n'entre point de manganeſe
» dans cette dernière compoſition, & qu'il s'en
» trouve dans la compoſition avec laquelle on
» fait le verre de tuyaux de baromètres.

» Cette compoſition, après avoir eu ſuffiſam-
» ment de feu, donne un beau cryſtal, très-net
» & très-brillant, qui pourroit même ſervir à
» faire de belles pierres de couleur, ſi l'on
» ajoutoit, dans la compoſition, des chaux ti-
» rées des métaux, ſuivant la couleur qu'on
» pourroit deſirer; mais comme il ſe trouve trop
» dur à fondre pour l'*émail*, il faut caſſer le
» creuſet, ôter avec le plus grand ſcrupule tout
» ce qui ſe pourroit trouver des parties du creu-
» ſet attachées au verre, le piler enſuite dans
» un mortier de porcelaine ou d'agate, le tami-
» ſer, & en former la compoſition ſuivante.

SECONDE COMPOSITION.

DOSES.

Poudre du cryſtal ci-deſſus. 4 gros.
Salpêtre très-purifié..... 2 gros 48 grains.
Borax calciné..... 1 gros 24 grains.

» On prendra exactement, pour la manipula-
» tion de cette compoſition, les mêmes précau-
» tions que l'on a preſcrites pour le fondant qui
» ſe fait avec le verre des tuyaux de baromètres;
» lorſque le creuſet aura été ſous le four d'une
» manufacture de porcelaine, pendant tout le
» temps de la cuiſſon de la porcelaine, on aura
» un beau verre bien compact & très-brillant,
» quoiqu'un peu jaunâtre; il ſe parfond dans un
» temps égal à ce que met pour entrer en fu-
» ſion celui qui eſt fait avec les tuyaux de ba-
» romètres, & il a même un peu plus d'éclat &
» de vivacité. Chacune de ces opérations pro-
» duit ordinairement 6 gros de fondant tout
» épluché, lorſqu'il n'en a rien paſſé au travers
» du creuſet.

» Pour bien éplucher le fondant, c'eſt-à-dire,
» pour ôter du verre toutes les petites parties du
» creuſet qui pourroient y être reſtées attachées,
» on viſite chacun de morceaux de verre, après
» avoir caſſé le creuſet, & avec la panne d'un
» marteau, on fait ſauter ce qui eſt reſté du
» creuſet. Lorſque les morceaux ſont trop gros,
» pour que cela ſe faſſe aiſément, on les caſſe

Digitized by Google

» en plusieurs autres, & avec de petites pinces » on égrise ce qui pourroit se trouver de mal- » propre. Il faut ainsi passer tous les morceaux » en revue, & n'en pas mettre un seul qui puisse » être tant soit peu soupçonné.

» Toutes ces opérations sont en petites doses, » parce que l'on a remarqué qu'en les faisant en » trop grandes doses, la composition étoit su- » jette à passer au travers du creuset. Il faut aussi » faire attention que, si l'on n'observe pas scru- » puleusement toutes les manœuvres indiquées, » ou si l'on ne travaille pas avec la plus grande » propreté, on ne doit pas être surpris de trou- » ver des résultats tous différens, & de ne pas » réussir. »

On a reconnu que le fondant, qui vient d'être décrit, broyé, tamisé, & gardé en cet état pendant deux ou trois ans, s'altère, & que le poli ou le luisant des couleurs n'est plus aussi parfait; il faut donc n'en broyer qu'une petite quantité à la fois, ou bien il faut passer un peu d'eau seconde sur le fondant broyé que l'on soupçonne; c'est-à dire, le laisser séjourner quelque temps dans de l'eau mêlée avec un peu d'esprit de nitre ou d'eau forte; on lavera ensuite ce fondant broyé dans plusieurs eaux, & on le fera sécher; par cette opération il reprendra toutes les qualités qu'il avoit auparavant. Au reste, cet inconvénient ne doit point étonner, puisqu'il arrive aussi à l'*émail* blanc dont on fait les fonds; les émailleurs s'en délivrent en prenant les précautions que l'on vient de rapporter.

Tous les chymistes tombent d'accord que c'est un fluide qui est le principe ou la cause des couleurs; ils conviennent en même temps que ce fluide est si subtil, qu'il pénetre tous les corps, & qu'il est l'ame ou l'agent de tous les phénomenes de la nature. Les uns le regardant comme le principe du feu, l'ont appellé simplement matiere inflammable; d'autres l'ont nommé *soufre principe*; enfin Stahl lui a donné le nom de *phlogistique* (1), qui a été adopté par tous ceux qui l'ont suivi. Le phlogistique n'ayant aucune couleur par lui-même, & étant toujours intrinsèquement de même nature, ne peut occasionner tant de variétés de couleurs dans les corps, qu'autant qu'il y rencontre une base à laquelle il s'unit en plus ou moins grande quantité. C'est à la quantité du phlogistique, à la nature de cette base, & à la façon dont il est combiné, qu'il faut attribuer la variété des couleurs. Cela posé, si le phlogistique est légérement combiné, il produit certaines couleurs; s'il l'est plus fortement ou en plus grande quantité, il en produit d'autres. Les chaux de plomb différemment colorées, suivant les différens dégrés de feu qu'elles ont soufferts, ne laissent rien à desirer sur la vérité de ce que l'on avance ici.

Il faut trois choses pour faire un verre coloré.

1°. Une substance qui mette la matière vitrifiable en fusion.

2°. Une substance qui se vitrifiant avec elle, soit de nature à retenir le phlogistique.

3°. Une substance qui fournisse le phlogistique, & dans laquelle il soit assez fixe pour n'être pas dissipé par le feu, avant que le verre soit en fonte.

Ce qui arrive dans les procédés qu'on vient de donner, pour faire les deux espèces de fondans ci-dessus, paroît conforme à ces principes; la couleur rouge foncée que prend la composition dans le procédé du premier fondant, a été produite par le phlogistique du nitre, qui venant à pénétrer le verre des tuyaux de baromètres en fusion, y demeure fixé par la manganese, qui avoit été employée dans la première origine de ce verre.

Dans le procédé du second fondant où il n'entre point de manganese, cette couleur rouge ne paroît point, parce que le phlogistique du nitre ne trouvant point de matière qui le fixe, passe tout au travers de la composition, & se dissipe par la force du feu. Ce n'est point la manganese seule qui a produit cette couleur foncée, puisqu'il n'en paroissoit aucune dans le verre des tuyaux de baromètres, puisque cette couleur, lorsqu'elle a paru, s'est dissipée à mesure qu'elle est restée plus longtemps exposée au feu. La manganese cependant continue de rester dans le verre; car si l'on vient à le remettre au feu avec du nitre, la couleur rouge foncée reparoît de nouveau, parce que la manganese, à qui la force du feu avoit enlevé le phlogistique du nitre, en étant débarrassée, se trouve, par ce moyen, en état d'arrêter encore le phlogistique que lui fournit le nouveau nitre; d'où l'on voit que, dans ce procédé, c'est le borax qui a mis le verre en fusion; que c'est la manganese qui a retenu le phlogistique qui a coloré le verre, & que c'est le nitre qui a fourni le phlogistique.

On a fait entrer l'arsenic dans la composition du second fondant à la place de la manganese, non-seulement parce qu'il est lui-même un fondant, mais encore parce qu'étant extrêmement volatil, il entraîne avec lui, en se sublimant, les substances qui auroient pu donner de la couleur au verre, ce qui lui donne plus de netteté & de brillant. Il faut cependant prendre garde que la dose n'en soit pas trop forte; parce que, dans ce cas, il nuiroit à la transparence du verre, & le rendroit laiteux.

Après avoir vu les raisons qui ont engagé à retrancher absolument de la composition du fondant toutes les préparations de plomb, on pourroit demander pourquoi on ne les bannit pas aussi

(1) Nous conserverons le mot phlogistique par-tout où il est employé par M. de Montamy, quoique depuis les idées & le langage des chymistes aient changé.

Digitized by Google

de la compoſition de l'*émail* blanc, dans laquelle entrent ces préparations. Ne doit-on pas craindre que les couleurs qu'on applique par-deſſus, ne revivifient le plomb, & ne ſe trouvent par-là noircies & gâtées? Il eſt certain que cela ne manqueroit pas d'arriver s'il n'entroit que du plomb dans la compoſition de l'*émail* blanc; mais il faut faire attention que le plomb y eſt combiné avec l'étain: tout le monde ſait combien la chaux de ce dernier métal eſt difficile à revivifier, quelque feu qu'on lui donne, quand on ne l'a pas mêlée avec des matières graſſes, parce qu'il n'y a qu'elles qui puiſſent rendre à l'étain le phlogiſtique qu'il a perdu. C'eſt donc l'étain qui empêche, dans la compoſition de l'*émail* blanc, que le plomb ne ſoit auſſi ſuſceptible d'être revivifié, qu'il le ſeroit ſans cette combinaiſon.

Le fondant fait, dans la peinture en *émail*, le même effet que l'huile, la gomme ou la colle font dans les autres peintures; lorſqu'il entre en fuſion, il ſert de lien entre les petites molécules de la couleur, & il les attache en même temps à la ſurface de l'*émail* blanc, & vitrifie les couleurs avec lui: il ſuffit de-là que l'on ne doit point ſe flatter de pouvoir employer les ſubſtances dont le feu enlèveroit la couleur avant que le fondant lui-même fût entré en fuſion; telles ſont celles qui ſont tirées des végétaux, &c. Mais comme il ſe trouve des ſubſtances qui ſe vitrifient avec le fondant plus ou moins facilement, on eſt obligé d'obſerver ſur chaque couleur la quantité de fondant qui lui eſt néceſſaire pour la faire entrer dans une parfaite vitrification. Si l'on met trop peu de fondant, la couleur reſte bien attachée ſur l'*émail* blanc; mais le fondant n'étant point en aſſez grande quantité pour la pénétrer & la vitrifier, elle reſte terne & ſans aucun luiſant. Si l'on met trop de fondant, non-ſeulement l'on affoiblit la couleur, mais elle s'étend & s'imbibe dans l'*émail* blanc; les contours ne ſont point exacts & terminés, & les traits déliés deviennent tout-à fait impoſſibles, parce qu'ils ne reſtent point tels que le peintre les a faits.

Il faut donc avoir grand ſoin d'examiner les petits eſſais que l'on fait de chaque couleur, afin de ſavoir ſi l'on doit diminuer ou augmenter la quantité du fondant; on en jugera aiſément par les remarques que l'on vient de faire. Il pourroit cependant arriver qu'une couleur exigeroit une trop grande quantité de fondant, pour que la peinture eût le luiſant qu'elle doit avoir. On a éprouvé que lorſqu'on mettoit avec une couleur plus de ſept fois ſon poids de fondant, elle étoit difficile à employer, parce qu'alors la couleur ne coule point facilement au pinceau, & l'on retombe preſque dans le même inconvénient qu'on éprouvoit, quand on peignoit avec du verre: dans ce cas, il n'y a d'autre parti à prendre que d'abandonner cette couleur, & de ſe retourner d'un autre côté.

Il reſte cependant un moyen, mais dont il ne faut ſe ſervir que dans la dernière néceſſité. S'il arrivoit qu'après l'ouvrage fini, on vînt à s'appercevoir que quelque couleur n'eût pas pris le luiſant que doit avoir l'ouvrage total, on pourroit y remédier par le moyen du fondant que l'on broyeroit pendant longtemps ſur l'agate avec de l'eau ſimple, & que l'on appliqueroit avec le pinceau, uniquement ſur l'endroit qui n'a pas pris le luiſant; ſi, après que l'ouvrage eſt ſec, on le met à parfondre de nouveau, l'endroit qui n'étoit pas luiſant ſe trouvera rétabli. Le fondant bien broyé avec l'eau, fera une couleur blanche qu'il faut avoir attention de coucher avec la pointe du pinceau, & ſi claire, qu'elle ne forme ſur la couleur que l'on veut rendre luiſante, qu'un petit nuage preſque imperceptible.

On en a dit aſſez ſur le fondant: il faut préſentement parler des couleurs avec leſquelles on le mêle. On va les traiter ſéparément, en commençant par le blanc, comme la plus utile pour former, avec chaque couleur, les différentes nuances ou teintes, dont le peintre peut avoir beſoin.

Le Blanc. Si les peintres en *émail* d'aujourd'hui ne ſe ſervent point de blanc dans leurs ouvrages, ce n'eſt pas qu'il ne leur ſoit bien néceſſaire; la difficulté d'en avoir de beau, jointe à celle de pouvoir l'employer avec facilité, les a déterminés à s'en paſſer; pour y ſuppléer, ils ont pris le parti de ne peindre que ſur des fonds blancs, & de ſe ſervir du fond, en l'épargnant, pour produire les blancs & les clairs dont ils ils peuvent avoir beſoin.

On ſera peut-être ſurpris de ce qu'ils n'ont pas cherché à employer, pour leurs blancs, la même matière dont ils ſe ſervent pour les fonds, c'eſt-à-dire, l'*émail* blanc; mais il faut faire attention que l'*émail* eſt un verre, & que l'on a vu qu'il étoit impoſſible de peindre ſimplement avec un verre. D'un autre côté, il ne faut pas que la couleur porte d'épaiſſeur ſur le fond, ce qui ne manqueroit pas d'arriver ſi l'on ſe ſervoit d'*émail* blanc. La difficulté étoit de ménager le fond pour faire paroître le blanc dans les petites parties où il étoit abſolument indiſpenſable de ſe voir pur; par exemple, dans une tête, les deux petits points blancs qui doivent être ſur la prunelle, devenoient impoſſibles à ménager par leur extrême petiteſſe. C'eſt ce qui a quelquefois obligé des peintres à ne mettre ces points blancs dans les yeux, qu'après qu'ils étoient entièrement finis; & pour cela ils choiſiſſoient dans de l'*émail* écraſé deux petits grains qu'ils colloient avec de la gomme, & ils les faiſoient

ensuite légérement parfondre pour leur donner de la rondeur & les arracher.

Lorsqu'on étoit assez heureux pour avoir une couleur foncée & solide, on n'avoit aucun moyen pour l'éclaircir & en faire une suite de nuances différentes; si par malheur cette couleur devenoit plus foncée au feu & ne le trouvoit plus d'accord, il ne restoit pas d'espérance de pouvoir raccommoder ce défaut. Si une couleur se trouvoit dégradée par le feu, on ne pouvoit y remédier en mettant une autre couleur par dessus, puisque cette dernière laissoit toujours apperce voir les défauts de celle qui étoit dessous; les reflets & les coups de lumière qui donnent de la rondeur & de la vérité aux objets, étoient toujours mal exécutés. Des couleurs qui s'étendoient trop & s'imbiboient dans les fonds; des fentes & des œillets qui survenoient dans les feux; tout contribuoit à défoler un artiste, qui voyoit perdre ou devenir défectueux, en moins de deux minutes, un ouvrage qui lui avoit coûté quelquefois plusieurs mois de travail.

On ose assurer que le blanc, dont on va donner la compositrion, remédie à tous ces inconvéniens, & que, par son moyen, le peintre en *émail* pourra composer une palette de couleurs avec autant d'étendue & de facilité qu'un peintre à l'huile. Il se mêle également bien avec toutes les couleurs, sans leur donner aucune épaisseur; il leur donne même de la force, & les met en état de soutenir tous les feux sans se dégrader. On n'est point obligé de ménager aucune partie des fonds, & l'on peint large; ce qui fait que la peinture paroît mieux empâtée & plus moëlleuse. Ce blanc s'employe très-facilement; ainsi on peut, par son moyen, rehausser les couleurs & donner des coups de lumière où le peintre en a besoin. S'il arrive que quelques-unes des couleurs n'ayent pas réussi, on peut peindre par dessus & raccommoder l'ouvrage sans que les couleurs qui sont dessous, puissent nuire. Si, en passant l'ouvrage au feu, il arrive qu'il se fasse un œillet ou quelque fente, on perce l'œillet avec un diamant, on remplit le trou avec le blanc mêlé de la couleur qui convient, on fait parfondre, & on peint dessus comme s'il n'étoit rien arrivé: on raccommode de même les fentes. Lorsqu'on doute de la qualité de l'*émail*, dont on s'est servi pour le fond, on peut, avant de peindre, mettre une couche de blanc sur toute la pièce, & la faire parfondre ensuite sous la mousle; on sent aisément que les couleurs deviennent alors plus analogues au fond, & sont moins sujettes à souffrir un changement. D'ailleurs, si le fond avoit quelques taches, cette manœuvre empêcheroit que les couleurs puissent en être gâtées.

Puisqu'un moyen du blanc on est le maître d'étendre les nuances des couleurs autant qu'on le desire, il paroît qu'à la rigueur, surtout lorsqu'on peint en camayeu, on pourroit finir un ouvrage en ne le faisant passer qu'une fois au feu; ce qui seroit un grand avantage, principalement pour la peinture sur la porcelaine.

Entre tous les métaux dont les dissolutions donnent des précipités blancs, l'étain paroît le plus propre à fournir le blanc dont on a besoin. On tire des précipités blancs du plomb & du bismuth qui se vitrifient aisément; mais la moindre substance étrangère est capable de les réduire, c'est-à-dire, de leur restituer leur forme métallique. Il n'en est pas ainsi de l'étain dont la chaux supporte un très-grand feu sans se revivifier; d'ailleurs, cette chaux se mêle aisément avec le verre en fusion qu'elle rend opaque, blanc & facile à mettre en fonte; elle a aussi l'avantage d'entrer pour beaucoup dans la composition de l'*émail* blanc, sur lequel on peint, ce qui rend le blanc qu'on en tire, plus analogue au fond, & plus propre à s'y joindre.

Il n'est donc plus question que de trouver un moyen pour calciner l'étain, de façon que la chaux en soit extrêmement blanche. Parmi tous les différens procédés que l'on a essayés pour parvenir à ce but, il n'y en a point qui ait mieux réussi que la calcination de l'étain par le sel marin. Il est essentiel que les chaux métalliques que l'on employe dans la peinture en *émail*, soient délivrées d'acide autant qu'il est possible; celui du sel marin est plus aisé à chasser que celui du vitriol, & même que celui du nitre; d'un autre côté, le sel marin contient une base alkaline, très-facile à mettre en fusion, & propre par sa nature à rendre le verre opaque & blanc par l'extrême division dans laquelle elle est.

» Le choix de l'étain est important à cause de » la variation que l'on trouve dans les différens alliages que les potiers d'étain y mêlent. » S'il étoit possible d'en trouver où il n'y eût » point du tout d'alliage, ce seroit, sans contredit, le meilleur; mais comme il est très» difficile de faire venir celui que l'on connoît » en Angleterre sous le nom d'*étain vierge*, on » a pris le parti de se servir de celui que les po» tiers d'étain appellent *étain neuf* ou *étain* » *doux*.

» Pour le sel marin, le plus blanc est le meilleur; on le prend de l'espèce de celui que » l'on met sur les petits pots de beurre qui viennent de Bretagne. Il est encore mieux, pour » le purger de toutes les salétés qui pourroient » s'y rencontrer, de le faire dissoudre en versant » de l'eau dessus; on filtre cette eau en la faisant passer au travers d'un papier gris. On la » met sur le feu dans un vase de terre ou de » porcelaine bien propre, jusqu'à ce que l'eau » s'étant évaporée sur le feu, laisse le sel à sec; » par ce moyen, il se trouve très-blanc: on » met ce sel dans un creuset qui n'ait point en» core servi: on le couvre, & on le tient au feu

» jusqu'à ce qu'il ne se fasse plus de craquement » ou de décrépitation.

DOSES.

Etain doux..... 1 gros.
Sel préparé..... 2 gros.

» On commence par mettre un creuset à rougir dans le feu, après l'avoir couvert, de » peur qu'il n'y tombe du charbon ou de la cendre; lorsque le creuset est rouge, on y met » l'étain, on le recouvre, & on le laisse ainsi, » jusqu'à ce que l'on juge que l'étain soit non-» seulement fondu, mais même qu'il soit rouge; » alors on met dans le creuset, sans le retirer du » feu, le double du poids de l'étain, de sel » marin préparé comme il a été dit. On remue » jusqu'au fond du creuset avec une baguette » de fer, dont on fait chauffer le bout, afin de » bien mêler ensemble l'étain fondu & le sel. » On recouvre le creuset que l'on continue » à tenir bien entouré de charbons ardens; on » le découvre par intervalles pour remuer avec » la baguette de fer, dont le bout est propre & » chauffé. Lorsque le bout de cette baguette » commence à blanchir, c'est une marque que » la calcination est bien avancée: on continue » cette manœuvre pendant près d'une heure, » après quoi on retire le creuset du feu.

» On écrase la matière qu'on a tirée du creu-» set, dans un mortier de verre ou de porcelai-» ne, & on la met dans une capsule, qui n'est » qu'un tesson des petits pots de grès, dans les-» quels on apporte le beurre de Bretagne. On » met cette capsule au milieu des charbons ar-» dens, en prenant bien garde qu'il n'en tombe » dedans, & on la couvre d'une moufle ouverte » par les deux bouts. La moufle est une petite ar-» cade de terre à creuset, qui empêche la char-» bon de tomber dans la capsule. On met d'a-» bord peu de charbons ardens sur la moufle, & » on augmente ensuite le feu par degrés, jusqu'à » ce que la moufle soit couverte par-dessus, par » devant & par derriere de charbons ardens. On » continue le feu de cette façon pendant trois » bonnes heures; après quoi l'on dégage la » moufle du charbon qui est autour, on la léve, » &, avec des pincettes, on retire ensuite du » feu la capsule.

» On trouve la matière assez dure & un peu » attachée à la capsule; on la fait tomber avec » la lame d'un couteau, dans un mortier de verre » ou de porcelaine, & on la broye bien long-» temps avec un pilon de la même matière.

» Lorsque la matière est réduite en poudre, » on la met dans un grand vase de verre ou de » cristal, & on verse dessus de l'eau filtrée » très-chaude, jusqu'à ce que l'eau surpasse la » matière de deux ou trois doigts. Alors on » agite fortement cette eau avec une lame de » verre ou de cristal, & tout de suite on verse » l'eau en penchant doucement le vase, & pre-» nant garde de ne pas verser ce qui se trouve » au fond: on remet de nouvelle eau chaude » sur la matière qui est restée au fond, qu'on » agite & qu'on reverse ensuite, comme on a » fait la premiere fois. On continue cette ma-» nœuvre tant que l'on voit que l'eau chaude » que l'on a remise, devient blanche; on garde » ce qui est demeuré au fond, & qui ne teint » presque plus l'eau. En broyant ce reste sur » une agate ou sur une glace, & reversant de » l'eau dessus, comme on a déja fait, on en ti-» reroit encore un blanc; mais qui n'étant pas » de la même fineſſe & de la même beauté que » l'autre, ne pourroit servir que dans les mê-» langes des couleurs.

» On laisse reposer toutes ces eaux blanches » dans le vase où on les a versées ensemble, jus-» qu'à ce que la matière blanche qui les teint, » se soit précipitée au fond, & que l'eau soit de-» venue claire; on verse doucement cette eau » claire, & on remet de nouvelle eau chaude » sur la matière qui est restée au fond; on conti-» nue à changer cette eau lorsqu'elle est deve-» nue claire, & à en remettre de nouvelle, » jusqu'à ce que l'on juge que les eaux ont en-» tiérement emporté l'acide du sel. Ordinaire-» ment sur trois gros de matière sur laquelle on » a mis un demi-septier d'eau, il suffit d'avoir » renouvellé cette eau à cinq ou six reprises.

» On transporte ensuite le blanc dans un grand » pot de terre bien verniſſé, contenant au moins » deux pintes; on achève de l'emplir d'eau » filtrée, & on la fait bouillir à gros bouillons » pendant deux heures, en remettant de nou-» velle eau chaude à la place de celle qui s'éva-» pore. Plus ce pot contiendra d'eau, & mieux » l'opération réussira. On ôte le pot du feu, & » on laisse reposer l'eau pendant plusieurs heures; » après quoi on panche doucement le pot, & » l'on décante l'eau tant qu'elle se trouve claire; » on verse le reste dans un gobelet de verre, » qu'on achève de remplir d'eau fraîche; on » vuide cette eau lorsqu'elle est claire, & on » verse le blanc dans une soucoupe ou dans une » tasse à café. Un jour après, lorsque le blanc » est tout-à-fait déposé au fond, on applique » dans l'eau qui le surnage, une meche de co-» ton que l'on a imbibée d'eau auparavant, & » dont le bout qui pend hors de la tasse, est » plus long que celui qui est dedans. L'eau s'é-» coule ainsi peu à peu, & le blanc reste à sec. » On couvre la tasse avec un papier pour empê-» cher la poussiere d'y pénétrer, & on laisse sé-» cher le blanc ainsi tout-à-fait; ou, si l'on est » pressé, on met la tasse sur la cendre chaude. » Cette poudre broyée sur une agate, avec un

Digitized by Google

» peu d'eau & trois fois son poids du fondant, » donne un très-beau blanc.

» On a vu qu'après qu'on a lavé, au sortir de » la moufle, à plusieurs eaux, la matière dont » on tire le blanc, il en restoit au fond du vase » une partie qui ne teignoit plus l'eau, qu'on » appellera le marc; si la calcination n'a pas été » assez forte, ce marc restera d'un gris brun, & » dans ce cas il ne peut être d'aucun usage. Si la » calcination a été assez forte, le marc sera d'un » gris blanc; dans ce cas, il faut le broyer sur » une agate ou sur une glace, en l'humectant » de temps en temps avec un peu d'eau; si on le » broye assez longtemps, il devient très-blanc; » on le lave ensuite à plusieurs eaux, & on le » fait bouillir dans un grand pot, comme on » a fait le premier blanc, dont il diffère assez » peu pour la bonté & la beauté. Ce blanc pour- » roit être employé dans la peinture en huile, » avec laquelle il se mêle très-bien. Il ne seroit » sujet à aucun des défauts du blanc de plomb, » qui, par la suite du temps, noircit les cou- » leurs, & les fait changer de ton.

» Si l'on a employé un gros d'étain avec deux » gros de sel, on trouvera que le tout pesera » 3 ½ gros après la calcination; ce qui donne » ½ gros d'augmentation. Après toutes les purifi- » cations par l'eau, on aura ½ gros 32 grains » pour le blanc fin, prêt à être employé.

» Ce qui reste ou ce qui ne s'est point détaché » dans les lotions, & qu'on appelle le marc, après » avoir été broyé & purifié comme le premier » blanc, pesera 36 grains; le tout pesant 1 gros » 32 grains, il y aura par conséquent 32 grains » de la base du sel marin, qui se trouvent unis à » la chaux de l'étain, puisque l'on n'avoit em- » ployé qu'un gros d'étain.

» On manquera l'opération ci-dessus, si l'on » n'a pas eu soin d'employer l'étain le plus pur & » le plus fin que l'on puisse trouver chez les » marchands.

» Si dans la calcination il est tombé quelque » peu de charbon ou de cendre dans le creuset » ou dans la capsule.

» Si le charbon dont on s'est servi, n'a pas » été parfaitement allumé avant de s'en servir.

» Si la calcination n'a pas été assez vive & » assez longue.

» Si l'on n'a pas versé de l'eau sur la matière » aussitôt après la dernière calcination; & si on » lui a laissé le temps de prendre l'humidité de » l'air.

» Enfin, si en dernier lieu on n'a pas fait » bouillir le blanc dans une assez grande quan- » tité d'eau, & assez longtemps.

» On ne sauroit trop recommander, surtout » dans cette opération, la grande propreté qu'il » faut pousser jusqu'au scrupule».

Puisque les opérations sur lesquelles la peinture en *émail* est fondée, consistent principalement à réduire les métaux en chaux pour en composer les couleurs, il est à propos d'examiner les différens moyens que les chymistes peuvent mettre en pratique pour y parvenir. On peut les réduire à deux: savoir, la voie humide & la voie sèche.

Par la voie humide, après avoir fait dissoudre le métal dans les dissolvans ou menstrues qui lui sont propres, on cherche à en séparer les sels qui ont produit la dissolution; il paroît que, pour en venir à bout, on pourroit simplement, après avoir fait évaporer la dissolution jusqu'à parfaite siccité, & avant qu'elle eût pu reprendre de l'humidité de l'air, mettre le résidu dans une capsule ou teston de pot de grès, pour le porter tout de suite sous une moufle, que l'on entoure- roit de charbons allumés, en les approchant peu à peu, par degrés, jusqu'au point d'en couvrir la moufle. On croiroit parvenir ainsi à enlever les acides par la force du feu, & à délivrer la chaux du métal, que l'on édulcoteroit ensuite à plu- sieurs eaux, pour emporter ce qui pourroit y être resté.

Mais cette manœuvre est défectueuse à plu- sieurs égards. Quelquefois les sels qui compo- sent le dissolvant, & qui restent joints à la chaux du métal après que la dissolution a été poussée à siccité, se mettent en fusion par la force du feu avec la chaux du métal. Si, dans ce cas, on tente de les enlever par l'édulcoration, la dissolution se remet dans son premier état, & l'on n'est pas plus avancé qu'au commencement: cela arrive dans les travaux que l'on fait sur le cuivre. Sou- vent une portion des acides reste si fortement at- tachée aux parties métalliques, & les pénètre de façon que le feu le plus violent ne peut l'en sé- parer totalement: cela arrive quelquefois (sur- tout lorsque la dissolution a été faite par l'a- cide du nitre; le feu nécessaire pour enlever l'acide, ayant en même temps enlevé tout le phlogistique de la chaux métallique, cette chaux se vitrifie ou se fond très-mal avec le verre qui lui sert de fondant, & donne des couleurs ternes & fausses. Le blanc que l'on peut tirer de la dé- tonation de l'étain avec le nitre, tombe dans ce défaut, malgré toutes les édulcorations que l'on peut lui donner.

Si, après avoir fait la dissolution d'un métal, on prend le parti d'en faire la précipitation par l'édulcorer ensuite avec beaucoup d'eau, il est certain qu'on en dégagera par ce moyen, la plus grande partie de l'acide; mais il faut faire attention que le métal, dans la précipitation, entraîne avec lui une petite portion du précipi- tant, ainsi qu'une portion du dissolvant. Le mé- lange de ces deux substances avec le métal, forme une espèce de matière visqueuse ou de *magma*, qui paroît augmenter beaucoup le vo- lume de la précipitation; il n'y a point d'édul-

Digitized by Google

cotations ni de diſſolvans qui puiſſent détruire cette matière viſqueuſe, au point d'en délivrer tout-à-fait le métal qui a été précipité; il n'y a d'autre parti à prendre que de bien édulcorer le précipité, pour le faire ſécher enſuite dans une capſule ou ſur un filtre de papier; auſſitôt que le précipité eſt tout-à-fait ſec, on peut l'édulcorer de nouveau, ſans que le *magma* viſqueux reparoiſſe. La quantité de ce *magma* eſt plus grande à proportion que l'on a été obligé d'employer plus de précipitant.

C'eſt vraiſemblablement la terre réſultante de la décompoſition du précipitant, qui ne ſe mettant point en vitrification avec auſſi peu de feu qu'il en faut pour parfondre les couleurs fur l'*émail*, contribue quelquefois à les rendre ternes & fauſſes, puiſque la même choſe arrive lorſqu'on veut employer des matières terreuſes, comme des cailloux rouges, opaques, &c. pour en tirer des couleurs. Il ſe pourroit faire auſſi que la ſubſtance métallique qui entre dans la combinaiſon, n'eût pas aſſez perdu de ſon phlogiſtique.

La voie ſèche eſt le ſecond moyen employé par les chymiſtes, pour réduire les métaux en chaux; ils ont donné le nom de *cémentation* à cette opération; elle conſiſte à mettre les métaux en lames très-minces, & à les expoſer enſuite au feu après les avoir ſtratifiés dans un creuſet avec des ſels; mais cette méthode eſt fort inférieure à celle qu'on va propoſer, qui eſt fondée ſur ce qu'un des grands moyens de rendre les métaux ſuſceptibles d'être attaqués par les acides, eſt de rompre leur aggrégation. On commence donc à réduire le métal en poudre, la plus fine qu'il eſt poſſible, ſoit par le moyen de la lime, ſoit autrement; on triture enſuite cette limaille avec le ſel dans un mortier; on met le tout dans un creuſet, & on l'expoſe d'abord à un petit feu, que l'on augmente par dégrés, ſuivant le plus ou le moins de réſiſtance du métal. A meſure que le ſel vient à s'échauffer, les vapeurs qui en ſortent, font d'autant plus capables de pénétrer chacune des petites molécules du métal, qu'elles les entourent de tous côtés, & que, les trouvant rouges, elles s'inſinuent plus aiſément dans leurs pores, en même temps que le ſel empêche la fuſion du métal & la réunion de ces petites molécules. C'eſt de cette façon que l'on vient à bout de faire attaquer l'argent par l'eſprit de ſel, ce qu'il ne peut point faire par la voie humide.

Pluſieurs chymiſtes ont prétendu que les métaux qui ſe mettoient en fuſion avant de rougir, comme le plomb & l'étain, n'étoient point ſuſceptibles d'être travaillés par la cémentation. Cela peut être vrai, lorſqu'on ſe contente de les réduire en lames; mais il paroît, dans l'opération par laquelle on a fait le blanc, qu'il ſuffit de mettre le ſel dans l'étain lorſqu'il eſt en fonte, au point d'être rouge, & qu'en agitant bien le tout avec une baguette de fer, le ſel pénetre le métal, & ſe réduit avec lui en une maſſe, qu'on peut facilement mettre en poudre après qu'elle a reçu un degré de calcination ſuffiſant.

On a preferé, pour calciner l'étain, le ſel marin aux autres ſels, parce qu'il eſt celui dont l'acide diviſe le plus parfaitement les maſſes aggrégatives; parce qu'il eſt auſſi celui dont l'acide enléve le moins le phlogiſtique aux ſubſtances métalliques, & celui dont la baſe donne plus aiſément à ces ſubſtances le dégré de fuſibilité capable de les amener au point de la vitrification, avant d'avoir perdu la portion de phlogiſtique qui conſtitue leur couleur.

On ne peut nier que, dans l'opération que l'on vient de donner pour faire le blanc, une partie de la baſe du ſel marin ne ſoit entrée dans la combinaiſon, puiſqu'après toutes les calcinations & toutes les édulcorations, on a trouvé par le calcul, qu'en employant un gros d'étain & deux gros de ſel marin, il eſt reſté 32 grains de la baſe du ſel marin unis à la chaux d'étain; car le blanc tout-à-fait fini, a peſé 1 gros 32 grains; s'il n'en eſt pas reſté une plus grande quantité, c'eſt que les édulcorations en ont enlevé une portion. Il ſeroit mieux que toutes les édulcorations, dont on parlera dans cet ouvrage, ne ſe fiſſent qu'avec de l'eau diſtillée; mais à cauſe de la grande quantité qu'on eſt obligé d'employer, on a cru pouvoir ſe contenter de l'eau de riviere filtrée, pour rendre les opérations plus faciles.

Les rouges & les autres couleurs tirées du fer. Entre tous les métaux, il n'y en a point qui produiſe dans la nature une plus grande quantité & une plus grande variété de couleurs que le fer. Il a été démontré que preſque toutes les pierres & toutes les terres, de quelque eſpéce qu'elles puiſſent être, qui contiennent des couleurs, ne les doivent qu'au fer. En effet, après les avoir travaillées de façon à leur enlever le fer qu'elles contenoient, elles ſont reſtées blanches & ſans aucune couleur.

Comme la terre végétale contient auſſi du fer, on a ſoupçonné (& c'eſt aſſez le ſentiment de Henckel dans ſon *Flora Saturnizans*) que ce métal pourroit bien être la principale cauſe des différentes couleurs que tous les végétaux nous préſentent dans leurs feuilles, leurs fleurs & leurs fruits. On a trouvé du fer attirable par l'aimant dans les cendres de pluſieurs végétaux que l'on a fait bruler; mais on ne doit pas en conclure que ceux dans les cendres deſquels on n'a pas trouvé de fer attirable par l'aimant, ne puſſent en contenir: on n'ignore pas que le fer pouſſé à un certain dégré de calcination, perd ſon phlogiſtique, & que, dans cet état, il ne peut plus être attiré par l'aimant.

La facilité avec laquelle le fer peut être atta-

qué par tous les dissolvans, & l'extrême division dans laquelle il peut être mis, le rendent susceptible d'être transporté dans les petits canaux des végétaux; s'il est vrai que ce soit lui qui y produise toutes les différentes couleurs que nous y appercevons, on doit tout attendre, dans la peinture en *émail*, des propriétés d'un métal, qui par les différentes combinaisons où il peut entrer, peut produire une aussi grande variété de couleurs.

Le rouge écarlate que produit le safran de mars, étoit surtout de la plus grande importance pour les peintres en *émail*. Cette couleur, dont le jaune paroît être la base, étoit absolument nécessaire dans les carnations, sur-tout dans celles des jeunes personnes. La chose ne paroissoit pas difficile; la calcination du vitriol de mars, celle de la couperose verte, & toutes les préparations de safrans de mars, décrites dans l'art de la verrerie de Kunckel, fournissoient abondamment un très-beau rouge, & facile à employer au pinceau. Mais, malgré toutes les édulcorations que l'on avoit pu faire à ces couleurs, & les divers fondans qu'on y avoit appropriés, elles étoient enlevées par le feu au moment qu'elles commençoient à parfondre, & ne laissoient sur l'*émail*, que quelques traces sales & informes. Il falloit donc, pour conserver ces couleurs, les retirer du feu avant qu'elles fussent tout-à-fait parfondues, & avant qu'elles eussent pris le luisant. Les fondans dans lesquels il entre du plomb, paroissoient plus propres à les fixer; mais ils ne laissoient pas l'avantage de pouvoir en faire des mêlanges avec les autres couleurs.

Ces inconvéniens ont paru si grands aux peintres en *émail*, que depuis Perrot, qui possédoit l'art de les employer, il ne s'en trouve presque aucun qui ait osé s'en servir. Ils ont mieux aimé employer dans leurs carnations le pourpre, qui est une couleur fine, au risque de les faire paroître violettes, que de s'exposer à perdre leur travail, en se servant des safrans de mars. On se trouvoit privé de toutes les couleurs que l'on tire du fer, & qui sont de la plus grande utilité dans la peinture en *émail*, comme des bruns, de l'écarlate, des couleurs de bois, des olives, des noirs, &c.

» On appellera ici les couleurs que l'on tire » du fer, des *safrans de mars*: parmi tous ceux » dont on va donner la préparation, il n'y en a » aucun qui ne soit de la plus grande fixité, & » qui ne se mêle très-bien avec toutes les autres » couleurs.

» Prenez de la limaille de fer très-épurée, » comme celle que l'on vend aux apoticaires ou » aux médecins; ou, pour être plus assuré de la » pureté du fer, prenez des cloux des plus petits » qui se faffent en fer, que l'on nomme *cloux* » *d'épingles*; il sera mieux encore de prendre » un paquet d'aiguilles très-fines que l'on fas- » sera au feu pour les dérompre.

» Mettez environ deux gros de ce fer dans un » gobelet de verre; versez de l'eau dessus, jus- » qu'à ce qu'elle couvre le fer de la hauteur d'un » bon pouce.

» Versez dans le gobelet de l'huile de vitriol » ordinaire, peu à peu, en remuant le gobelet » de temps en temps, jusqu'à ce que vous ap- » perceviez du mouvement dans le fer qui est » au fond, & qu'il s'en detache un grand nom- » bre de petites parties qui montent à la surface » de l'eau en bouillonnant.

» Mettez tout ce qui est dans le gobelet, en » l'agitant, de peur qu'il ne reste rien au fond, » dans un vase de terre vernissée, qui puisse » supporter le feu, & le laissez sur la cendre » chaude pendant cinq ou six heures.

» Versez dans le vase au moins le double d'eau » chaude, de celle qui s'y trouvera; entourez » alors le vase de charbons allumés, jusqu'à ce » que l'eau jette un bouillon.

» Retirez le vase du feu & le laissez refroi- » dir. Remarquez qu'il faut qu'il soit resté au » fond du vase une petite portion du fer qui n'ait » pas été dissoute; si cela n'étoit pas, vous seriez » obligé d'y ajouter un peu de fer, & de faire » bouillir le tout de nouveau.

» Passez la liqueur dans un papier gris ployé » en double, & ajusté en filtre dans un enton- » noir de verre.

» Mettez l'eau qui aura passé au travers du » filtre de papier gris, dans le même vase de terre » vernissée, où vous l'aviez mise d'abord; (la » porcelaine de la Chine seroit ce qu'il y auroit » de meilleur,) & entretenez la braise chau- » de dessous & tout autour, jusqu'à ce que l'eau » étant très-diminuée, vous apperceviez qu'il » commence à se former des cryſtaux au fond » & tout autour des bords du vase.

» Retirez alors le vase du feu, & le laissez, » sans y toucher, dans un lieu frais, pendant 24 » heures; si vous appercevez que les cryſtaux » ne soient pas formés, faites encore évaporer » un peu en remettant le vase sur la cendre chau- » de, & laissez reposer de nouveau pendant 24 » heures.

» Vous trouverez dans le vase un sel en cryſ- » taux verds & une espèce d'ochre jaune au fond. » Choisissez parmi les cryſtaux les plus purs & » les plus verds; mettez les sécher sur une » feuille de papier gris, dans un lieu qui ne soit » point humide.

» Lorsque ces cryſtaux auront perdu la plus » grande partie de leur humidité, mettez-les » dans un vase de verre ou de porcelaine placé » sur une étuve ou sur des cendres chaudes; » ayez soin de les remuer de temps en temps, » afin qu'ils ne s'attachent point au fond du » vase: ils perdront peu à peu leur couleur » verte,

» verte, & ſe mettront en une poudre qui » deviendra plus blanche à meſure qu'elle ſera » plus ſeche.

» Mettez cette poudre blanche ſur un teſſon » ou fragment de ces petits pots de grès dans » leſquels on apporte le beurre de Bretagne, » placé ſous une mouffle dans le feu; ſi vous » n'avez pas de mouffle, vous pouvez vous » ſervir à ſa place d'un autre teſſon de pot de » grès: il ſera bon, pourvu qu'il ſoit aſſes » grand pour empêcher la cendre & le char- » bon de tomber dans la poudre blanche; » entourez la mouffle d'abord d'un très-petit » feu; augmentez enſuite un peu le feu en » mettant quelques charbons allumés ſur la » mouffle; la poudre blanche commencera par » devenir jaune; enſuite elle prendra une cou- » leur orangée, & finira par devenir d'un beau » rouge.

» Retirez alors la capſule, ou, pour mieux » dire, le teſſon du feu; la poudre paroîtra » noire en ſortant du feu; mais lorſqu'elle ſera » froide, elle ſera très-rouge.

» Mettez cette poudre dans un grand go- » belet de verre; verſez deſſus de l'eau tiede » très-propre; laiſſez-la repoſer juſqu'à ce que » vous voyez la poudre rouge toute entiere » au fond, & l'eau qui lui ſurnage devenue » claire.

» Vuidez cette eau claire en inclinant douce- » ment le vaſe, juſqu'à ce que la poudre qui » eſt au fond, ſoit prête à en ſortir; remettez » de nouvelle eau chaude; réitérez cette ma- » nœuvre cinq ou ſix fois, juſqu'à ce que » vous voyez qu'il reſte un peu de poudre » rouge ſur la ſurface de l'eau, quoiqu'elle » paroiſſe dans le reſte très-claire; vuidez alors » l'eau pour la derniere fois; brouillez ce qui » reſte au fond, & le renverſez bruſquement » dans une taſſe de porcelaine.

» Laiſſez repoſer le tout, juſqu'à ce que » vous voyez que l'eau qui ſurnage la pou- » dre, ſoit claire. Tenez la taſſe un peu pen- » chée, & mettez-y un bout de mèche de co- » ton que vous aurez auparavant fait tremper » dans de l'eau; ajuſtez votre mèche de façon » que le bout le plus court trempe dans l'eau » de la taſſe, & le plus long pende au-dehors; par » ce moyen toute l'eau s'écoulera goutte à goutte, » & la poudre rouge reſtera à ſec; on peut » même, pour s'aſſurer que la poudre eſt parfai- » tement ſeche, placer la taſſe ſur les cendres » chaudes.

» Ce ſafran de mars ſeroit volatil, ſi on » l'employoit tel qu'il eſt. Mais pour le rendre » fixe, prenez-en la quantité que vous vou- » drez, mêlez-la avec le double de ſon poids » de ſel marin bien blanc, que vous aurez » auparavant fait rougir dans un creuſet cou- » vert; triturez long-temps ces deux matieres » enſemble dans un mortier de verre ou de » porcelaine, avec un pilon de même matiere. » Mettez ce mélange au feu dans un creuſet » que vous couvrirez ou dans un teſſon de grès » ſous une mouffle pendant deux heures, en » commençant par un petit feu, & finiſ- » ſant par couvrir & entourer la mouffle de » tous côtés avec des charbons allumés.

» On retire la matière du feu; on la laiſſe » refroidir, & on la triture dans le même » mortier dont on s'eſt ſervi la premiere fois; » on la met dans un grand gobelet de fayance, » qui ait un bec pour verſer plus aiſément; » on verſe deſſus de l'eau chaude que l'on » agite avec une lame de verre; on décante » ou l'on vuide tout de ſuite ce que l'eau » emporte; on continue de verſer de nouvelle » eau chaude ſur ce qui eſt reſté au fond, de » l'agiter avec la lame de verre, & de dé- » canter l'eau qui ſe trouve teinte de la cou- » leur, juſqu'à ce que l'on voie qu'elle n'en » prenne plus, alors on peut négliger ce qui » reſte au fond du gobelet.

» Toutes les eaux qui ont entraîné de la » couleur ayant été décantées dans un grand » gobelet de verre, on les y laiſſe repoſer juſ- » qu'à ce qu'elles paroiſſent tout-à-fait claires, » & que la couleur ſoit entiérement dépoſée » au fond; on décante alors cette eau claire, » & on en met de nouvelle ſur le réſidu; on » réitere cette manœuvre cinq ou ſix fois, on » verſe le réſidu dans une taſſe de porcelaine; » on l'y laiſſe repoſer, & on en retire l'eau » par une mèche de coton, comme on l'a dit » ci-deſſus.

» Lorſque ce ſafran de mars eſt ſec, on en » trouve, à très-peu de choſe près, la même » quantité & de la même couleur que celle » qu'il avoit avant de l'avoir calciné avec le » ſel marin, avec la différence qu'après cette » derniere calcination il n'eſt plus volatil, & » qu'employé avec trois fois ſon poids de notre » fondant, il prend un beau luiſant, reſtant » fixe à tous les feux; ce qui fait qu'on peut » le coucher ſur *l'émail* au premier feu comme » au dernier. On peut auſſi hardiment le mê- » ler avec toutes les autres couleurs, ſans » craindre qu'il en gâte aucune.

» Il eſt abſolument eſſentiel, lorſqu'on a » fait la derniere calcination avec le ſel ma- » rin, & lorſqu'on a verſé de l'eau chaude » pardeſſus dans un gobelet, d'agiter cette eau » avec une lame de verre, comme on l'a dit, » pour ne prendre que la couleur qui ſe laiſſe » entraîner par l'eau; parce qu'on eſt aſſuré » par ce moyen de n'avoir que le ſafran de » mars, qui a été véritablement diſſout; ſans » cela on ſeroit ſujet à trouver de petits points » noirs dans la couleur, qui ne viennent que

» quement que des petites parties de fer qui » n'auroient point été diſſoutes.

» On peut encore tirer de très-beau ſafran » de mars du réſidu de la diſtillation du vi- » triol; on en trouve chez les apothicaires, » ſous le nom de *colcothar de vitriol;* on » fait calciner ce colcothar à très-grand feu » dans un teſſon de pot de grès, ſous une » mouffle; on le met enſuite dans un grand » gobelet de fayance; on verſe de l'eau chaude » pardeſſus; on agite le tout avec une lame » de verre; on verſe tout de ſuite l'eau qui » eſt colorée dans un vaſe; on continue de » mettre de nouvelles eaux chaudes ſur le » colcothar, & de les décanter juſqu'à ce qu'el- » les ne ſe teignent plus; on laiſſe repoſer tou- » tes ces eaux teintes, & lorſqu'elles ſont » claires, on les décante; on remet de nou- » velle eau chaude ſur le ſafran de mars qui » eſt reſté au fond du vaſe, que l'on vuide » lorſqu'elle eſt devenue claire; on réitere » cinq ou ſix fois cette dernière manœuvre; » on fait ſécher le ſafran de mars comme il » a été dit ci-deſſus, & on le fait calciner » avec deux fois ſon poids de ſel marin, en » ſuivant pour le reſte la manipulation qui a » été indiquée.

» Il faut ſeulement avoir attention de ne » pas pouſſer à un trop grand feu la cal- » cination des ſafrans de mars avec le ſel ma- » rin, lorſqu'on veut avoir de beau rouge.

» Puiſque la calcination des mars avec le » ſel marin les rend fixes ſur *l'émail*, & qu'ils » conſervent, après cette calcination, à peu » de choſe près, la couleur qu'ils avoient » auparavant, on peut en conclure qu'il n'eſt » pas difficile d'avoir des ſafrans de mars fixes » de différentes teintes, comme on va le voir » dans les deux exemples ſuivans.

Brun maron. » Prenez du vitriol de mars » ordinaire; faites-le ſécher peu à peu ſur un » petit feu juſqu'à le faire rougir; lavez ce » ſafran de mars à pluſieurs eaux, & après » que vous l'aurez fait ſécher, mettez-le avec » le double de ſon poids de ſel marin dans » un mortier; triturez bien le tout enſemble » pendant long-temps; expoſez enſuite au feu » ce mélange dans un teſſon de grès ſous une » mouffle, en donnant d'abord un petit feu, » & finiſſant par couvrir la mouffle de char- » bons ardents pendant deux heures. Retirez » la matière du feu, & la mettez en poudre » très-fine dans un mortier; lavez-la dans un » gobelet pour ne prendre que ce que l'eau » emportera; vuidez cette eau lorſqu'elle ſera » claire, & verſez ſur la matière d'autre eau » chaude que vous changerez à pluſieurs re- » priſes; dès l'eau tout à-fait, & faites ſécher » le ſafran de mars qui ſera d'un brun tirant » ſur le café & très-fixe, en ſuivant les pré- » cautions déjà indiquées dans le premier pro- » cédé.

Brun très-foncé. » Prenez de la limaille de » fer épurée, telle que les médecins & les » apothicaires ont coutume de l'employer; » mettez-la dans un mortier avec le double » de ſon poids de ſel marin qui ait été aupara- » vant rougi dans un creuſet couvert; triturez » ce mélange avec le pilon pendant très-long- » temps; plus la trituration ſera longue, mieux » l'opération réuſſira; expoſez le mélange à » un petit feu dans un teſſon de grès, ſous » une mouffle, pendant deux heures, en com- » mençant par un petit feu, & finiſſant par » un feu très-fort; retirez la matière du feu; » triturez-la dans un mortier pour la réduire » en poudre très-fine; mettez-la dans un go- » belet, & verſez de l'eau chaude pardeſſus; » agitez le tout avec une lame de verre, & » ſur-tout, ayez grande attention, en vuidant » cette eau, de ne prendre de la matière que » ce qui ſera entraîné par l'eau; continuez » tant que l'eau ſera teinte; laiſſez dépoſer » toutes ces eaux; lavez ce qui ſera dépoſé à » pluſieurs autres eaux; & lorſque vous juge- » rez le dépôt aſſez purifié, faites-le ſécher, » en ſuivant dans tout la manipulation indi- » quée dans le premier procédé. Vous aurez » un ſafran de mars fixe, d'une couleur très- » brune & très-foncée.

» On peut être aſſuré de réuſſir à fixer tous » les différens ſafrans de mars dans la pein- » ture ſur *l'émail*, pourvu que l'on ait eu la » précaution de les faire calciner avec le double » de leur poids de ſel marin; & en leur ajou- » tant alors le triple de leur poids de notre » fondant, ils donneront des couleurs très-fixes, » très-luiſantes & très-durables à tous les » feux ».

Les pourpres & les autres couleurs tirées de l'or. Les anciens alchymiſtes n'ont pas ignoré que l'on pouvoit tirer une couleur rouge de l'or; leurs livres ſont remplis de flatteuſes eſpérances que leur faiſoit concevoir cette cou- leur, à qui ils donnoient les noms pompeux de *bon rouge*, de *manteau royal*, *d'ame pourpre de l'or*, &c.

La précipitation de l'or en rouge par la diſ- ſolution d'étain, demande beaucoup d'atten- tion; mais on eſpere faire voir que quand une fois on a trouvé ce qui peut l'empêcher de réuſſir, on eſt en état de l'obtenir ſans la manquer, & même de pluſieurs façons. Toutes les précipitations d'or donnent différentes cou- leurs ſur *l'émail*; mais chacune tient cepen- dant plus ou moins de la couleur pourpre, comme les gris de lin, les violets, les brunes,

& même certaines couleurs presque noires. La diversité de ces couleurs dépend particulierement de l'alliage qui peut se trouver dans l'étain, & de la qualité des différents dissolvants qu'on peut employer à le dissoudre; elles sont toutes très-fixes; & comme elles ne sont pas vitrifiées, elles se couchent fort aisément au pinceau, pourvu qu'après qu'elles ont été préparées, on ne les ait pas fait réverbérer à trop grand feu; dans ce cas on retomberoit presque dans la difficulté que l'on éprouve à peindre avec des verres colorés. Ce défaut se rencontroit souvent dans les pourpres dont on s'est servi jusqu'à présent, & dans ceux que l'on achete à Venise. Le feu de réverbere augmente la couleur pourpre des précipitations d'or, & même la donne à celles qui ne l'ont point; ainsi il y a toute apparence que ceux qui font réverbérer ces couleurs, n'emploient cette manœuvre que dans cette vue; mais il faut remarquer que si le feu est trop fort, il calcine la précipitation au point de la rendre presque aussi difficile à faire couler au pinceau, que si elle avoit été vitrifiée; parce que la pointe du pinceau devenant bourbeuse, la couleur ne s'applique qu'avec beaucoup de peine.

Opération. » Pour avoir de beau pourpre, » l'or & l'étain que l'on emploie, doivent » être de la plus grande pureté, c'est-à-dire, » contenir le moins d'alliage qu'il est possible. » L'étain sans alliage est plus difficile à trouver que l'or pur. Cependant l'étain dont on » s'est servi pour faire le blanc, & qu'on vend » chez les potiers d'étain, sous le nom d'*étain doux*, réussit assez bien: il faut commencer » par le réduire en lames aussi minces qu'il » est possible, en le battant entre deux feuilles de papier sur une enclume avec un marteau. Si l'on veut s'épargner la peine de mettre » l'étain en lames, on peut se servir des feuilles d'étain dont les miroitiers étament leurs » glaces. Il faut aussi mettre l'or en lames très-minces, en le battant entre des feuilles de papier sur une enclume avec un marteau; cela donne la facilité d'en couper des » morceaux, & de n'en mettre à chaque fois » que la quantité que l'on veut dans la dissolution. On fait dissoudre l'or dans l'eau que » l'on trouve toute faite chez ceux qui vendent » de l'esprit de nitre & de l'esprit de sel. On » peut aussi en faire soi-même, en mettant » une partie de sel ammoniac sur quatre parties d'esprit de nitre; on met l'esprit de » nitre dans un vase sur les cendres chaudes; » on y ajoute peu à peu le sel ammoniac par » petits morceaux: on attend, pour en mettre » de nouveau, que ceux qu'on a mis soient entierement dissous.

» On met l'eau régale sur les cendres chaudes, & on laisse tomber dedans l'or par » petits morceaux. Lorsque cet or est dissout, » on a soin d'en remettre de nouveau jusqu'à » ce qu'il en reste au fond du vase qui ne » veuille plus se dissoudre. On peut même » porter au nez la dissolution; & lorsqu'elle » n'a presque plus d'odeur acide, on est assuré » qu'elle est à son point.

» Il y a encore une autre façon de faire » une eau régale, dans laquelle on peut faire » dissoudre l'or. On prend de bon esprit de sel » que l'on met dans un gobelet de verre; » on met dedans de petites lames d'or très-» minces; on ajoute ensuite dans ce gobelet » de l'esprit de nitre goutte à goutte, en observant au travers du gobelet le moment où » l'or commence à être attaqué; ce qui se voit » lorsqu'il monte dans la liqueur de petites » bulles qui partent de l'or; ordinairement il » faut très-peu d'esprit de nitre pour produire » cet effet. Alors on cesse d'ajouter de l'esprit » de nitre, & on se contente de mettre dans » la liqueur de nouvelles lames d'or à la » place de celles qui auront été dissoutes; ce » que l'on continue de faire jusqu'à ce qu'il » en reste au fond du vase qui ne se dissolvent » plus. On se sert aussi de cette dissolution » d'or, parce qu'elle donne quelquefois des » couleurs d'une nuance différente de celles » que produit la première eau régale dont on a » parlé d'abord.

» La dissolution de l'étain demande une attention beaucoup plus grande, parce que » tout le succès de la précipitation de l'or en » rouge dépend de la façon dont elle est combinée avec l'eau, qu'on doit nécessairement » y mêler, afin d'affoiblir le dissolvant de façon que la dissolution se fasse lentement & » sans ébullition.

» On fera l'eau régale propre à cette opération, en mêlant ensemble cinq parties (en » poids) de bon esprit de nitre avec une partie de bon esprit de sel. On prendra plein le » quart d'un demi-poisson de cette eau régale (cette mesure se vend chez les potiers d'étain), qu'on versera dans une bouteille de » verre; on ajoutera à cette eau régale une » double, ou, si l'on veut, une triple quantité dans la même mesure d'eau de rivière » filtrée. On mettra dans ce mélange une petite feuille d'étain battu mince à peu près » comme du papier; ou, pour abréger, on » prendra un petit morceau de ces feuilles » d'étain que l'on vend chez les miroitiers, » qui s'en servent à étamer les glaces: on en » prendra environ ce qu'il en faudroit pour » couvrir une pièce de vingt-quatre sols (1).

(1) La pièce de vingt-quatre sols a un pouce de diamètre.

Digitized by Google

» Cet étain commencera par devenir noir; » enſuite il ſe mettra en pièces, & finira par » ſe diſſoudre avec le temps. Il ſe dépoſera » une petite poudre noire au fond de la bou- » teille. Vingt-quatre heures après, on mettra » dans la liqueur une nouvelle feuille d'étain » comme la première; ce que l'on continuera » toutes les vingt-quatre heures pendant ſix » jours.

» Après ce temps la liqueur prendra une petite » teinte jaunâtre; alors on la fera paſſer au » travers d'un papier gris plié en entonnoir, » dans lequel auparavant on aura fait paſſer de » l'eau, afin de mouiller le papier; on ſéparera » par ce moyen la poudre noire reſtée au fond » de la bouteille, & lorſqu'elle ſera ſéparée » de la liqueur, on la remettra dans cette » bouteille après l'avoir bien lavée. On laiſſera » repoſer cette liqueur pendant deux ou trois » jours, après quoi elle ſera en état d'être em- » ployée.

» On peut encore faire une autre eſpèce d'eau » régale, qui ne ſera pas moins bonne que » la première pour cette opération, en faiſant » diſſoudre une partie de ſel ammoniac bien » purifié dans quatre parties d'eſprit de nitre. » Il faut mettre le ſel ammoniac par petites » parties dans l'eſprit de nitre, & tenir la bou- » teille débouchée ſur les cendres chaudes, » juſqu'à ce que la diſſolution entière du ſel » ammoniac ſoit achevée. Pour purifier le ſel » ammoniac, il faut le faire diſſoudre dans une » grande quantité d'eau chaude, filtrer l'eau, » & la faire évaporer doucement ſur le feu » dans un vaſe de terre, juſqu'à ce que le ſel » ammoniac devienne ſec; alors il faut remuer » le ſel avec un bâton, de peur qu'il ne s'attache » au vaiſſeau.

» On procède avec cette eau régale en ſuivant » les mêmes proportions à l'égard de l'eau & » de l'étain, que l'on a obſervées dans la pre- » mière; avec la différence que dans celle-ci » on continue à mettre des feuilles d'étain toutes » les vingt-quatre heures pendant huit jours, » au lieu que l'on n'en a mis que pendant ſix » jours dans l'eau régale précédente.

» On peut auſſi faire une troiſième eſpèce de » compoſition, qui aura la même vertu de pré- » cipiter l'or en rouge, en mettant dans l'eau » régale faite avec l'eſprit de nitre & l'eſprit » de ſel, deux fois autant (en meſures) d'eſ- » prit-de-vin que l'on a mis d'eau régale. On » y ajoute toutes les vingt-quatre heures des » feuilles d'étain, comme on a fait dans les » compoſitions précédentes; mais dans celle-ci » il ne faut mettre de l'étain que pendant cinq » jours, pour qu'elle ſe trouve portée à ſon » point; alors on la fait paſſer par un papier » gris, &c.

» Il faut remarquer que les deux premières » de ces compoſitions, excepté la dernière dans » laquelle on a fait entrer de l'eſprit-de-vin, » perdent la propriété qu'elles ont de précipiter » l'or en rouge après un certain temps, c'eſt-à- » dire, au bout de trois ſemaines ou d'un mois, » ſuivant qu'il fait plus ou moins chaud; mais » lorſqu'on s'en apperçoit, il ſuffit, pour la leur » rendre entièrement, de mettre dedans la » même quantité d'étain en feuilles que l'on en » avoit miſe la première fois, & vingt-quatre » heures après la compoſition ſe trouve avoir » repris la vertu d'opérer la précipitation rouge: » ce qui peut ſe réitérer autant de fois que » l'on s'appercevra que la compoſition l'aura » perdue.

» Il peut arriver que la compoſition mêlée » avec la diſſolution d'or, produiſe une couleur » bleue au lieu d'une rouge; ce qui eſt une » marque que cette compoſition commence à » perdre de ſa vertu; on eſt alors sûr de la lui » rendre toute entière par l'addition d'une nou- » velle feuille d'étain, comme on vient de le » dire.

» Il faut encore obſerver qu'en ne mettant » que deux meſures d'eau ſur une meſure de » l'eau régale qu'on a donnée la première, la » compoſition, quoique très-claire quand elle » eſt finie, commence quelques jours après à » paroître trouble, & devient enfin opaque; » mais dans cet état elle n'en eſt pas moins » bonne à précipiter l'or en rouge; on s'ap- » perçoit même au bout de quelque temps que » cette compoſition s'éclaircit peu-à-peu, & » redevient tranſparente comme elle l'étoit, » ſans plus redevenir opaque lorſqu'on eſt » obligé de mettre dedans un nouvel étain: » celle dans laquelle on a employé trois meſures » d'eau contre une meſure d'eau régale, n'eſt » pas ſi ſujette à devenir trouble.

» Lorſqu'on croit que la diſſolution d'étain » eſt en état de produire ſon effet, on met un » demi-poiſſon d'eau de rivière bien claire & » bien filtrée dans un gobelet de verre très- » propre; on prend un tuyau de baromètre aſſez » gros, dont une des extrémités a été miſe en » pointe, & l'autre arrondie par le moyen du » chalumeau d'un émailleur; on trempe ce tuyau » par la pointe dans la diſſolution d'or, à une » hauteur que l'on a ſoin de remarquer; & tout » de ſuite on le tranſporte dans l'eau que l'on » a miſe dans le gobelet; on l'agite un peu, » afin qu'il y dépoſe ce qu'il a emporté avec lui » de la diſſolution d'or. On retourne enſuite » le tube, & on le trempe par l'extrémité » arrondie dans la diſſolution d'étain, en l'en- » fonçant dedans au moins à la même profon- » deur que l'on a enfoncé la pointe dans la » diſſolution d'or; on tranſporte tout de ſuite » ce tube dans l'eau du gobelet dans laquelle » on a déjà mis de la diſſolution d'or; on agite

Digitized by Google

» un peu l'eau, afin de lui communiquer ce » que le tuyau a emporté de diſſolution d'étain ; » on nettoie le tube, & lorſqu'on voit que la » liqueur devient rouge, on remet encore de » même deux fois autant de diſſolution d'étain » avec le tube que l'on en a mis la première » fois.

» C'eſt alors que la liqueur ſe teint d'une » très-belle couleur rouge foncée comme du » gros vin ; on la verſe dans un grand vaſe de » verre ou de cryſtal ; on recommence à faire » la même teinture dans le petit gobelet, après » l'avoir bien nettoyé, qu'on verſe enſuite avec » l'autre dans le grand vaſe lorſqu'on la » croit aſſez rouge. On continue cette ma- » nœuvre juſqu'à ce que l'on juge que l'on ait » une ſuffiſante quantité de couleur dans le » grand vaſe.

» On laiſſe repoſer le tout pendant vingt- » quatre heures. Lorſqu'on voit la couleur » rouge bien dépoſée au fond, & l'eau qui la » ſurnage bien claire ; on incline doucement » le vaſe pour en retirer cette eau ; ce que l'on » continue juſqu'à ce que l'on voie que la » couleur rouge eſt prête à ſortir avec l'eau ; » alors on ceſſe de verſer, & l'on remplit le » vaſe avec de nouvelle eau qu'on laiſſe repoſer, » juſqu'à ce que la couleur ſoit précipitée, & » que l'eau qui lui ſurnage ſoit claire ; alors on » recommence à vuider cette eau comme on a » fait la première fois, & on en remet de nou- » velle à la place. Pourvu que le vaſe ſoit aſſez » grand, il ſuffit de faire cette manœuvre trois » ou quatre fois.

» On n'a point marqué la grandeur du vaſe » ni la quantité de l'eau dans cette opération ; » il ſuffit d'avertir en général que ce lavage de » la couleur doit ſe faire avec une aſſez grande » quantité d'eau, & que l'on n'a point remarqué » qu'après la première précipitation prîte, un » peu plus ou un peu moins d'eau employé pour » laver le précipité, changeât rien à la couleur.

» Lorſqu'on croira la couleur bien lavée par » la quantité d'eau qu'on aura fait paſſer par- » deſſus, on décantera l'eau juſqu'à ce que la » couleur ſoit prête à ſortir ; on remuera bien » le vaſe, & on verſera la couleur & l'eau » reſtante dans une taſſe de porcelaine : on l'y » laiſſera repoſer pendant un jour, après quoi on » mettra dedans une mèche compoſée de plu- » ſieurs fils de coton, que l'on aura auparavant » bien trempée dans de l'eau ; on ajuſtera la » mèche de façon que le bout le plus court » entre dans la ſurface de la liqueur, tandis » que le bout le plus long doit pendre au dehors » de la taſſe ; par ce moyen toute l'eau s'é- » coulera, & la couleur reſtera au fond de la » taſſe, ſemblable à une eſpèce de gelée de » groſeilles rouges : alors on enlevera la mèche, » & on laiſſera ſécher à l'ombre la couleur, » qui diminuera prodigieuſement de volume, » & paroîtra comme une poudre noirâtre, lorſ- » qu'elle ſera tout-à-fait ſéchée.

» On fera tomber cette poudre avec un cou- » teau, ſur une agate, ſur laquelle on la ramaſ- » ſera en un petit tas. On prendra de l'eau avec » le bout du doigt, que l'on ſecouera ſur la » couleur ; & lorſqu'elle en ſera bien humectée, » on la broyera avec une molette pendant long- » temps, en humectant la couleur lorſqu'elle » vient à ſe trop ſécher. On la laiſſera enſuite » ſécher à l'ombre ; & lorſque la couleur ſera » parfaitement ſèche, on la ramaſſera avec un » couteau à couleurs.

» Il eſt aiſé de varier la nuance de ces » pourpres ; on vient de donner la manipula- » tion qui faſt ordinairement les plus beaux. » Si l'on met une plus grande quantité de diſſo- » lution d'étain, les pourpres qui en viendront » ſeront d'un violet foncé. Il eſt poſſible auſſi » de produire des pourpres bruns ; cela dépend » ſouvent de la pureté de l'or & de l'étain que » l'on aura employés dans les diſſolutions.

» Si l'on veut avoir un pourpre tirant ſur le » noir, on mettra ſur un demi-poiſſon d'eau, » de la diſſolution d'or, juſqu'à ce que l'eau » commence à prendre une petite couleur jaune » très-légère ; on ſuſpendra dans cette eau, » avec un fil, un petit morceau d'antimoine » jovial, fait avec trois parties d'étain, & deux » parties de régule d'antimoine (on trouve cet » antimoine jovial chez les apothicaires). On » laiſſera pendant douze ou treize jours ce mor- » ceau ſuſpendu dans la liqueur, ayant ſoin de » l'eſſuyer de temps en temps légèrement, afin » que la diſſolution d'or puiſſe mordre deſſus ; » après quoi on retirera le morceau d'anti- » moine ; on verſera la liqueur & la poudre » qui ſera précipitée au fond, dans un plus » grand vaſe, qu'on remplira d'eau. Lorſque la » poudre ſera tout-à-fait tombée au fond, & » que l'eau qui lui ſurnage, ſe trouvera claire, » on décantera cette eau claire, & l'on en » mettra d'autre à la place, à pluſieurs reprîſes, » & on achevera le reſte de l'opération, en » ſuivant ce que l'on vient de dire pour les » autres.

» Chacune de ces poudres, broyée avec ſix » fois ſon poids du fondant général, produit ſur » l'émail des pourpres de différentes nuances, » & très-ſolides.

» On auroit pu faire ces précipitations tout » d'un coup, en employant une plus grande » quantité d'eau, & à proportion plus de diſſo- » lution d'or, & plus de diſſolution d'étain ; » mais cela auroit été embarraſſant pour des » artiſtes qui ne ſont point accoutumés à me- » ſurer ou à peſer des diſſolvans : il ſuffit d'a- » vertir ceux qui voudront prendre ce parti, » qu'il faut mettre plus de trois fois autant

Digitized by Google

» (en mesures) de dissolution d'étain, que de » dissolution d'or.

Les couleurs bleues. Parmi le peu de procédés qui ont été publiés sur la peinture en *émail*, on trouve des auteurs qui recommandent de tirer la couleur bleue de l'argent; il faut imaginer que celui qu'ils ont employé, n'étoit point exempt de cuivre, & qu'il n'en avoit point été assez purifié, vû que, dans toutes les opérations que l'on a faites avec l'argent totalement délivré du cuivre, on n'a jamais pu obtenir qu'une couleur jaune, très-fixe, à la vérité, mais sale, d'un ton faux, & qui n'est pas jaune quand on l'employe. D'autres ont voulu que l'on employât l'outremer; mais cette couleur est tirée du lapis lazuli, qui est souvent une pierre calcaire, puisqu'elle est attaquable par les acides; par conséquent sa couleur peut être emportée par le feu, lorsqu'il est poussé au point nécessaire pour parfondre: c'est ce que l'expérience a confirmé toutes les fois qu'on a voulu s'en servir.

Le lapis lazuli, comme M. Margraff l'a prouvé, tient sa couleur bleue du fer; cette couleur, il est vrai, résiste à un feu médiocre, & aux extinctions dans le vinaigre, que l'on fait du lapis après l'avoir rougi; mais, broyée & employée avec trois fois son poids de fondant, elle ne produit sur l'*émail* qu'une couleur verdâtre & terreuse, qui s'altére même lorsqu'on l'expose plusieurs fois au feu.

De plus, quoique le lapis donne quelques étincelles lorsqu'on le frappe avec le briquet, il ne laisse pas d'être facilement attaqué par les acides après avoir été calciné au feu, & alors il se résout en une espéce de mucilage blanchâtre, dont on ne peut plus tirer aucune couleur.

En général, il faut observer que les terres & les pierres colorées donnent, dans l'*émail*, des couleurs qui n'ont ni la pureté ni la vivacité de celles que l'on tire des chaux pures des métaux.

Il reste le saffre & le smalt, ou bleu d'*émail*; mais le saffre est une composition faite avec le cobalt, à qui, par la calcination, on a enlevé l'arsenic qu'il contenoit, & qu'on a mêlé ensuite avec de la potasse & du sable vitrifiable: on sent bien que l'on ne peut pas essayer de peindre avec ce mélange; & quand on viendroit à bout de séparer le cobalt calciné, du sable & de la potasse, on n'auroit du cobalt seul que l'on feroit calciner, le cobalt, dans cet état, est d'un gris noirâtre; ce qui obligeroit le peintre d'avoir une palette idéale sur cette couleur, ce qu'il faut tâcher d'éviter.

Le bleu d'*émail* est ce même cobalt calciné, mêlé avec de la potasse & du sable ou de la pierre vitrifiable, dont on vient de parler, qui, mis au feu & poussé la vitrification, donne un beau verre bleu, que l'on écrase ensuite, & dont on fait une poudre très fine par des lotions; mais quelque degré de finesse que l'on ait donné à cette poudre, ce n'est jamais que du verre pulvérisé qui ne coule point aisément au pinceau, & qui ne se mêle point avec l'huile: tous les peintres lui connoissent ces défauts; d'ailleurs ce verre étant très-dur à fondre, il faut lui ajouter du fondant pour l'attendrir, & on est obligé d'y en mettre une si grande quantité, que sa couleur en est considérablement affoiblie.

Puisqu'on ne peut peindre avec du verre, & qu'il faut que les matières, dont on se sert pour peindre sur l'*émail*, ayent à peu près la même couleur lorsqu'on les employe, qu'elles doivent avoir après qu'elles auront été parfondues, il faut tâcher de tirer la couleur bleue du cobalt, telle qu'il la donne au verre, sans qu'il soit vitrifié.

Il y a une infinité d'espéces différentes de cobalts, dont chacune contient plus ou moins d'arsenic, de soufre & de quelques portions de différens métaux; mais nous pouvons nous passer d'entrer dans cette discussion qui regarde les minéralogistes. Il nous suffit de savoir quelle est l'espéce qui donne le plus beau bleu; nous nous en tiendrons donc à ce qu'en dit M. Hellot, dans deux mémoires très-curieux, qui se trouvent parmi ceux de l'Académie royale des Sciences, année 1737, p. 101 & 228.

Ce savant académicien a très-bien remarqué (comme quelques autres l'avoient fait avant lui) que le cobalt qui donne une dissolution rouge dans l'esprit de nitre, est celui dont on tire le plus beau bleu. C'est donc à celui-là que nous nous nous arrêtons, sans nous embarrasser de savoir si ce cobalt contient une portion de bismuth ou n'en contient pas. Il suffit d'assurer qu'il n'a pas été possible de tirer du bleu de la dissolution des cobalts qui donnoient une autre couleur, & que le bleu qu'on a tiré, a été plus beau & plus vif à proportion que la dissolution étoit d'un plus beau rouge.

Comme on a vu que les mines, dont on tiroit le bleu d'*émail*, contenoient toujours de l'arsenic, on a donné le nom de *cobalt* à toutes celles qui, dans la calcination, ont produit une fumée blanche qui sentoit une odeur d'ail. Il y a cependant de ces mines qui contiennent beaucoup d'arsenic, & qui ne donnent point du tout de bleu; & celles qui donnent la plus belle dissolution rouge dans l'esprit de nitre, contiennent ordinairement assez peu d'arsenic. Il est certain qu'il faut le chasser; la façon dont on s'y prend pour cela dans les manufactures de bleu d'*émail*, paroît la meilleure à cause du contact immediat du charbon, ou plutôt de la flamme qui y est employé. Il reste à savoir s'il est absolument nécessaire que la totalité de l'arsenic soit expulsée de la mine. Il y a tout lieu de soupçonner qu'il est au contraire utile qu'il en reste un peu. Linckius, dans sa dissertation sur le cobalt, rappor-

Digitized by Google

tée par M. Hellot, dans la traduction de Schlutter, *tom.* 1, *pag.* 250, § 182, dit que la couleur bleue ſera plus belle ſi l'on ajoute de la poudre arſenicale au mélange pour faire le *ſmalt*. Il pourroit bien ſe faire que les cobalts que l'on a cru avoir perdu la couleur bleue pour avoir été trop calcinés, ne manquaſſent à donner cette couleur que pour avoir perdu tout leur arſenic; on voit que dans cette ſuppoſition il ſeroit facile de leur reſtituer cette faculté en leur en ajoutant de nouveau. D'ailleurs, lorſque, dans la compoſition du verre ordinaire, on n'ajoute qu'une très-petite quantité d'arſenic, le verre n'en eſt que plus beau & plus brillant. Cette manœuvre eſt pratiquée dans toutes les verreries.

Lorſque, par la calcination, on n'a pas aſſez chaſſé du bon cobalt, l'arſenic qu'il contenoit, la diſſolution par l'eſprit de nitre, n'en eſt pas moins rouge; après l'avoir laiſſée repoſer pendant pluſieurs jours, il ſe forme ſur la ſurface de la liqueur de petits cryſtaux blancs, qui ſont de l'arſenic, & qu'on peut enlever aiſément, en paſſant deſſous une lame de verre très-mince.

Comme le ſuccès de cette opération dépend entièrement de la bonté du cobalt, on ne lauroit apporter trop de précaution pour en avoir de la meilleure qualité, & l'on pourra s'en aſſurer par des expériences; pour cet effet, il faut eſſayer les différens cobalts en mettant un très-petit morceau de chaque eſpece, ſans être calciné, dans l'eſprit de nitre, affoibli par deux tiers d'eau; & l'on peut travailler avec confiance ſur le cobalt, dont l'échantillon donnera une couleur rouge à la diſſolution.

Il ne faut pas s'attendre qu'auſſitôt que l'on a mis le bon cobalt dans l'eſprit de nitre étendu avec deux tiers d'eau, la diſſolution qui commence par s'en faire, ſe trouve rouge dans les premiers momens; il faut au contraire la laiſſer agir pendant quelques jours, afin qu'elle prenne cette couleur, en la mettant par intervalles ſur les cendres chaudes; ce n'eſt qu'après ce temps que la diſſolution devient claire & d'un beau rouge; alors on la décante en prenant garde qu'il ne s'y mêle rien de ce qui reſte au fond du vaſe; & on verſe, ſur ce réſidu, de l'eau & un peu de nouvel eſprit de nitre que l'on fait digérer par-deſſus, comme on a fait la premiere fois, pour tirer encore de la teinture rouge.

» On met toutes ces teintures rouges dans » une taſſe de porcelaine de la Chine, & l'on » y joint alors, comme a fait M. Hellot, ſur » 6 gros de teinture rouge 1 gros & demi de » ſel marin, le plus blanc & le meilleur qu'on » puiſſe trouver; on agite le ſel marin, avec » un tuyau ou une lame de verre, afin qu'il » ſe diſſolve; on laiſſe repoſer le tout pendant » quelque temps; on décante la liqueur claire, » & on jette ce qui a pu reſter au fond. On » remet la liqueur dans la taſſe de porcelaine » ſur des cendres très-chaudes; & s'il ſe fait » après quelques heures d'évaporation un peu » de dépôt au fond, on a grand ſoin de décanter encore la diſſolution pour jetter le » dépôt qui a pu s'y faire.

» Lorſque l'évaporation eſt avancée au point » que la diſſolution commence à s'épaiſſir, » elle forme des cercles verds ſur la taſſe à » la ſurface; ſi le cobalt eſt d'une médiocre » qualité, cette couleur verte ſe communique » à toute la diſſolution à meſure qu'elle s'épaiſſit; c'eſt alors qu'il faut remuer le tout » avec une lame de cryſtal ou de verre, de » peur que la compoſition ne s'attache au fond » de la taſſe; ce verd ſe change bientôt en » rouge, & le rouge en bleu.

» Si le cobalt eſt de la meilleure qualité, » tel que celui qui vient d'Eſpagne, la cou» leur verte ne paroît point d'abord, non plus » que la rouge; mais la diſſolution en s'épaiſ» ſiſſant, paſſe tout d'un coup à la couleur » bleue, la plus forte. On continue de remuer » avec la plus grande attention, en détachant » tout ce qui tient au fond de la taſſe, juſqu'à » ce que la compoſition ſe ſoit formée en un » ſel grené d'un beau bleu. Alors les vapeurs » nitreuſes ſortant du ſel en grande quantité, » il eſt à propos de s'en garantir en faiſant » l'opération ſous une cheminée. On continue » de tenir le ſel ſur le feu, & de le remuer » juſqu'à ce qu'il devienne preſque ſec (car » il ne faut pas qu'il ſoit totalement privé » d'humidité), c'eſt-à-dire, il faut qu'il n'exhale preſque plus de vapeurs nitreuſes. Il » ne faut pas preſſer le feu, ſur-tout vers la » fin de l'évaporation.

» Après que l'on a laiſſé le ſel ſur les cendres » chaudes pendant une ou deux heures, on » retire la taſſe, & on l'expoſe à l'air libre; » le ſel y prend un peu d'humidité & une pe» tite teinte de rouge qui augmente tous les » jours, juſqu'à le faire devenir preſque cra» moiſi; alors on remet la taſſe ſur les cendres » chaudes. Le ſel reprend la couleur bleue » auſſi-tôt que la chaleur s'y fait ſentir. Si » l'on porte la taſſe au nez, on s'apperçoit » qu'il s'exhale encore des vapeurs nitreuſes; » on remue le ſel avec la lame de verre; ſans » cela, il ſe mettroit en grumeaux: on le » tient ainſi à une petite chaleur pendant une » heure; après quoi, on retire la taſſe, & on » l'expoſe à l'air de nouveau pendant quelques » jours. L'humidité revient, & la couleur » rouge reparoît, mais plus lentement, & en » moindre quantité. On continue d'obſerver » la même manœuvre pendant un mois ou ſix » ſemaines, en expoſant le ſel alternativement » ſur les cendres chaudes, & enſuite à l'air » froid; pendant ce temps on s'apperçoit que » l'exhalaiſon des vapeurs nitreuſes ſe fait moins

Digitized by Google

» ſentir à chaque fois qu'on expoſe le ſel à la » chaleur, & qu'à la fin on n'en ſent preſque » plus du tout en portant la taſſe ſous le nez. » On s'apperçoit auſſi que l'humidité & la » couleur cramoiſie reviennent au ſel plus lentement à l'air froid.

» Par cette manœuvre réitérée, on vient à » bout d'arrêter la couleur dans la baſe du ſel » marin, de façon qu'elle peut ſoutenir l'édulcoration ſans qu'elle ſe mêle avec l'eau : » ce qu'elle n'auroit pas manqué de faire ſi » l'on avoit voulu tenter l'édulcoration auſſi» tôt après les premières deſſications. Pour être » aſſuré que ce ſel eſt parvenu au point deſiré, on peut eſſayer d'en mettre, au ſortir » du feu, un peu dans un petit gobelet de » cryſtal ; ſi l'on voit qu'après avoir verſé » doucement de l'eau deſſus, de façon qu'elle » ne ſurnage le ſel que de trois ou quatre » lignes, & l'avoir laiſſée pendant une demi» heure, le ſel devient rouge, ſans communiquer aucune couleur à l'eau, on eſt aſſuré » que le ſel eſt en état de donner la couleur » bleue fixe. Si, au contraire, l'eau ſe charge » de la couleur rouge, il faut continuer d'expoſer encore alternativement le ſel ſur les » cendres, & à l'air froid, pendant quelque » temps.

» Lorſque par l'eſſai dont on vient de parler, on s'eſt aſſuré que le ſel peut ſupporter » l'édulcoration, ſans que la couleur ſe mêle » avec l'eau ; il faut, peu de temps après que » le ſel eſt retiré de deſſus les cendres chaudes, » verſer doucement de l'eau par-deſſus, de » façon qu'elle ſurnage au ſel d'environ un » pouce ; au bout d'un quart d'heure, on décante cette eau pour en remettre autant de » nouvelle ; on réitère cette manœuvre quatre » ou cinq fois, & le ſel qui étoit bleu devient rouge.

» Il arrive très-ſouvent qu'en faiſant chauffer » & ſécher ce ſel rouge, comme on vient de » le dire, il ne reprend que très-peu l'humidité de l'air ; alors il faut verſer ſur ce ſel » à peu près la même quantité d'eau qu'on y » avoit mis d'abord, & remettre de nouvel » eſprit de nitre, peu à peu, juſqu'à ce qu'on » voie que la diſſolution ſe refait de nouveau ; » lorſque tout le ſel eſt diſſous, on décante » l'eau qui a repris la couleur rouge ; on jette » ce qui s'eſt dépoſé au fond, & l'on recommence l'évaporation, & à mettre le ſel en » grains, comme on a fait ci-deſſus, en obſervant que ce ſel qui devient bleu, ait » encore paſſablement d'humidité lorſqu'on le retire du feu. Le ſel devient rouge auſſitôt qu'il eſt refroidi. Vingt-quatre heures » après, on remet la taſſe de porcelaine qui le » contient, ſur des cendres très-chaudes ; alors » le ſel devient bleu à meſure qu'il ſent la » chaleur : on prend garde qu'il ne s'attache » au fond de la taſſe, en le remuant avec une » lame de verre, à meſure qu'en le fait » chauffer. On continue à remettre ce ſel ſur » le feu à différentes repriſes, comme on a » fait la première fois ; on le laiſſe enſuite » quelque temps ſans y toucher ; on en prend » enſuite un petit eſſai qu'on met dans un » gobelet de verre : on verſe un peu d'eau » par-deſſus ; & lorſqu'on voit que cette eau » ne prend point la couleur rouge, ce qui » marque qu'elle n'eſt point enlevée au ſel, » on décante cette eau, & on en verſe de » nouvelle, ſeulement de l'épaiſſeur d'un ou » deux pouces au-deſſus du ſel ; on réitère » cette opération trois ou quatre fois ; on décante enſuite toute l'eau ; on fait ſécher la » couleur, qui eſt très-rouge, ſur les cendres » chaudes ; on finit par la mettre ſur un teſſon » de porcelaine qui ait le moins d'épaiſſeur » poſſible ; on fait une place au milieu des » charbons ardens, de façon que ces charbons » ſoient tout autour & plus élevés que le teſſon ſur lequel la couleur eſt placée, ſans » cependant que le teſſon puiſſe rougir ; dans » un inſtant, la couleur rouge ſe change en » une belle couleur bleue, qui ne redeviens » plus rouge, à moins qu'on ne la garde long» temps ; & alors on lui rend la couleur en » l'expoſant de nouveau dans les charbons ar» dens, comme on a déjà fait. Cette couleur » employée ſur l'*émail*, avec trois fois ſon » poids du fondant général, fait un très-beau » bleu, très-fondant & fort facile à employer.

» On ne peut pas diſſimuler que ce bleu ne » perde beaucoup de ſa couleur lorſqu'on le » broie ſur l'agate avec le fondant & de l'eau, » comme on a coutume de faire aux autres » couleurs ; mais il y a pluſieurs façons de re» médier à cet inconvénient ; on peut faire diſſoudre dans un peu d'eau, de l'indigo ou » du bleu de Pruſſe, & en ſecouant un peu de » cette eau bleue avec le bout du doigt ſur » la couleur mêlée avec le fondant, afin de les » broyer enſemble, la couleur paroîtra, en » l'employant, d'un bleu auſſi fort & auſſi » approchant de celui qu'elle aura, après être » parfondue, qu'on pourra le déſirer ; ces bleus » qu'on ajoute à l'eau, ſe brûlant au feu, ne » font aucun tort au fond de la couleur bleue » du cobalt, parce qu'ils ſont brûlés avant que » le cobalt & le fondant ſoient en fuſion.

» Il y a encore un autre moyen de donner » un grand éclat à ces bleus : c'eſt de mettre » avec le fondant & le cobalt, partie égale ou » même juſqu'à deux fois autant que l'on a mis » de cobalt, d'un très-beau bleu d'azur que l'on » vend à Paris ſous le nom de *bleu d'argent*, » quoiqu'il n'en ſoit pas tiré, mais du cobalt » dont il n'eſt qu'une préparation faite avec

Digitized by Google

» soin ; cet azur se vend à Paris un écu le » gros. Il faut seulement avoir attention d'a- » jouter un poids égal de fondant au poids que » l'on a mis vis-à-vis d'une partie de cobalt. » Ce mélange présente à l'emploi une couleur » bleue suffisante ; il fond très bien à tous les » feux, & fait sur *l'émail* un bleu aussi bril- » lant que le plus bel outremer.

» Si l'on s'apperçoit que le bleu de cobalt » vienne à rougir en le gardant, c'est une » preuve qu'il contient encore trop d'acide ni- » treux ; dans ce cas on le remet dans l'eau, » comme on a déjà fait ; on change l'eau deux » ou trois fois ; & après l'avoir fait sécher, » on l'expose de nouveau sur un teston dans » les charbons ardents ».

Remarques sur le bleu tiré du cobalt.

Il n'étoit pas difficile de tirer du cobalt la matière qui donne la couleur bleue dans la vitrification ; les bleus de smalt ou d'azur sont très-communs & très-faciles à faire ; mais il falloit ici non-seulement tirer du cobalt la matière qui donne le bleu, mais encore qu'elle eût cette couleur bleue, sans qu'elle fût entrée en vitrification, afin que le peintre ne pût pas s'y tromper & en sentît les effets. Il falloit en même temps que la couleur pût s'employer avec facilité, & qu'elle se mît aisément en fusion ; ces deux qualités ne se trouvoient point dans le bleu d'azur ; on ne pouvoit l'employer aisément, parce que ce n'est qu'une vitrification, & qu'on ne peut peindre avec du verre, quelque peine que l'on ait prise à le broyer. La quantité de fondant qu'on tentoit d'y ajouter, pouvoit le rendre plus fusible ; mais ce n'étoit toujours que du verre qu'on y mettoit de plus, qui d'ailleurs n'ayant point de couleur lui-même, diminuoit prodigieusement la couleur bleue de l'azur.

La couleur bleue que fournit le cobalt, qui est si belle & si fine quand une fois elle est entrée en vitrification, est très-volatile ; & il est facile de la perdre avant qu'elle y soit entrée. *Henckel, flora Saturn. traduc. Franç. p.* 506, dit que lorsqu'on vitrifie du cobalt, on a quelquefois du noir au lieu du bleu, & même que la couleur disparoît tout-à-fait si l'on calcine trop la mine. Il est donc nécessaire qu'il soit resté un peu d'arsenic dans la mine après qu'elle a été calcinée. Lorsque la mine est calcinée à ce point, on la mêle avec de l'alkali fixe & de la matière vitrifiable, pour, en mettant le tout en fonte, en tirer un verre bleu dont on fait l'azur ; il paroît que, dans cette opération, il faut que l'alkali fixe se soit mis en fusion avant que le feu ait été assez fort pour enlever la terre qui, jointe à l'arsenic qui reste, fournit la couleur bleue, il faut donc que cette terre ait une grande affinité avec l'alkali fixe, puisque le feu, nécessaire à la vitrification de toute la composition, ne l'enlève plus, & que l'alkali fixe qui lui sert de moyen d'union avec la matière vitrifiable, la porte dans cette matière en même temps qu'il la met en fusion.

En suivant ce raisonnement, il paroît qu'il faudroit employer l'alkali fixe pour avoir la couleur bleue du cobalt ; mais il est nécessaire que cette couleur soit sèche pour pouvoir être employée ; & l'alkali fixe est non-seulement susceptible de l'humidité de l'air, mais si l'on tentoit de l'édulcorer, il s'en iroit tout entier dans l'édulcoration, & il n'en resteroit rien d'attaché au cobalt qui pût développer sa couleur bleue ; il falloit donc trouver moyen de joindre la couleur donnée par le cobalt à une base que l'eau ne pût point dissoudre, & emporter par les édulcorations ; le sel marin a paru d'autant plus propre à remplir ces conditions, que personne n'ignore que sa base est alkaline ; & d'ailleurs, qu'en se joignant aux autres acides, lorsqu'elle en enleve, elle forme des mixtes, qui par-là deviennent beaucoup plus fusibles. On va voir cependant qu'il est absolument nécessaire qu'après les différentes dissolutions, évaporations, &c. que l'on est obligé de faire pour parvenir à la couleur desirée, il reste encore un peu d'acide nitreux dans la couleur.

Si, après avoir dissout du cobalt par l'acide du nitre, avoir évaporé la dissolution à siccité, & l'avoir édulcorée, on met sur ce résidu de l'acide du sel marin, la dissolution qui se fera sera verte, parce que ce cobalt ne contient plus d'acide nitreux. En effet, si l'on ajoute tant soit peu d'acide du nitre sur l'esprit de sel, il se fait une eau régale qui rend la dissolution rouge ; & comme on a vu dans les manipulations précédentes, que pour avoir une couleur bleue dans le résidu, il falloit qu'il fût rouge quand, en dernier lieu, on l'expose au feu au milieu des charbons ardens ; il faut donc que dans ce temps-là il y reste encore un peu d'acide nitreux pour que le phlogistique des charbons puisse lui donner la couleur bleue.

C'est sur ce principe que l'on se fonde ; lorsque, par malheur, on a poussé l'évaporation de l'acide nitreux trop loin, on voit que la couleur du résidu ne devient pas bleue dans les charbons ardens ; on en est quitte alors pour mettre de nouveau de l'esprit de nitre & de l'eau sur ce résidu, jusqu'à ce qu'il soit entièrement dissout, & il faut recommencer l'évaporation & les dessications de la matière, comme on a fait la première fois, en suivant ce qui est décrit dans les manipulations ; il faut même moins de temps & de dessications dans cette seconde opération que dans la première, pour amener le résidu au point où il doit être, c'est-à-dire, pour qu'il ne se dissolve pas dans l'eau dans laquelle on l'édul-

core, & qu'il prenne la couleur bleue dans les charbons ardens.

On a vu qu'il falloit employer des dessications de la couleur à différentes reprises & pendant longtems, afin de chasser toujours à chaque dessication un peu de l'acide nitreux qui est en trop grande quantité, & pour que l'acide de l'air, qui est l'acide vitriolique, s'infiltrât un peu dans la couleur à chaque fois, & la réduisit par ce moyen au point de n'être plus emportée par l'eau dont on se sert pour l'édulcorer.

On voit que c'est le phlogistique fourni par les charbons ardens, qui change la couleur rouge du résidu en bleu; mais le phlogistique des charbons n'est arrêté dans le cobalt qu'autant que le cobalt conserve sa chaleur; à mesure que le cobalt se refroidit, cette couleur se dissipe au point qu'il redevient rouge, comme il étoit avant d'avoir été mis au feu; il faut donc, dans le résidu rouge du cobalt, une substance qui y fixe le phlogistique des charbons ardens, si l'on veut qu'il garde la couleur bleue; c'est ce qu'on obtient par l'acide vitriolique répandu dans l'air, lorsqu'on est venu à bout d'y en fixer une certaine quantité par les différentes dessications.

C'est par cette raison, que pour faire du smalt ou de l'azur, on préfere la potasse aux autres alkalis fixes, parce qu'elle contient un peu d'acide vitriolique.

Si l'on ne met qu'une petite quantité de sel marin dans la dissolution du cobalt qui donne du rouge, on aura par la dessication, un résidu rouge, à qui la chaleur ne donnera point la couleur bleue; mais si l'on ajoute une dissolution de sel marin, la couleur bleue paroîtra dans la dessication; ce qui prouve bien que cette couleur bleue est dûe à la juste combinaison de l'acide nitreux avec l'acide marin, couleur qui ne s'y trouve enfin fixée que par l'acide vitriolique que l'air a fourni.

Observation de l'Editeur. Malgré les détails où notre auteur vient d'entrer sur le bleu que l'on tire du cobalt, il reste encore bien des choses à desirer sur cet article; & nous savons que M. de Montamy se promettoit de faire une suite d'expériences pour constater la vraie nature du cobalt, qui fait aujourd'hui un sujet de dispute entre les chymistes; les uns le regardent comme un demi-métal, & se fondent sur le régule que l'on en obtient; d'autres regardent ce régule comme une combinaison particulière du fer avec l'arsenic. Quelques expériences faites par de très habiles chymistes, semblent confirmer également ces deux sentimens. M. Roüelle, dont les talens sont connus de toute l'Europe, persiste à regarder le cobalt comme un demi-métal particulier, vû que ce célebre chymiste a tiré ce qu'on appelle le *régule du cobalt*, du smalt même, ou de cette matière vitrifiée & pulvérisée d'une couleur bleue qui nous vient de Saxe; d'un autre côté, M. Henckel nous apprend qu'en faisant réverbérer le tiers d'une drachme de limaille de fer pendant un quart d'heure, il lui fit prendre une couleur d'un violet foncé; & qu'ayant mêlé cette limaille réverbérée avec un quart de drachme de caillou blanc pulvérisé & de sel alkali le plus pur, & ayant placé ce mélange dans un creuset bien luté, exposé à un feu violent, il eut un verre de la couleur bleue d'un saphir.

En supposant cette expérience vraie, comme on ne peut guere en douter, il paroît que la propriété de donner au verre une couleur bleue, appartient au fer, & feroit soupçonner la présence de ce métal dans ce qu'on appelle le *régule de cobalt*, qui n'est peut-être qu'une combinaison intime du fer avec l'arsenic au point de saturation; ce qui rend leur union très-forte, & capable de résister à l'action du feu jusqu'à un certain point.

Une autre expérience de Henckel semble confirmer cette idée: il dit qu'en mêlant une partie d'arsenic avec quatre parties de limaille d'acier, & en faisant réverbérer ce mélange pendant trois jours & trois nuits, en commençant par un feu très-doux, on obtient une matière propre à colorer le verre en bleu. Cette expérience de Henckel a été réitérée par M. de Montamy, qui plaça le creuset, contenant son mélange, sous le four où l'on cuit la porcelaine de S. Cloud; mais le mélange passa au travers du creuset qui avoit peut-être quelque défaut; cette expérience n'a point été réitérée depuis, comme il eût été à desirer.

S'il étoit permis de hazarder ici une conjecture que l'on a communiquée à M. de Montamy, mais qu'il n'a pu vérifier, on croiroit qu'en mêlant la limaille de fer avec l'arsenic, dont il faudroit tâtonner les doses, & en la traitant de la même manière que M. de Montamy a fait avec le sel marin, c'est-à-dire, en mettant une certaine quantité de fer très-divisé, comme il l'est par l'opération qui donne le fer ou safran de mars ou l'æthiops martial (voyez la seconde partie); ce fer ainsi divisé & mêlé par la trituration avec un quart de son poids d'arsenic, & renfermé dans un fragment de canon de fusil bien luté, & exposé quelque temps au feu des charbons, formeroit peut être une combinaison intime avec lui, & donneroit une substance semblable à celle qu'on appelle *régule de cobalt*, & propre, comme elle, à faire de la couleur bleue.

Cette méthode auroit, en cas de réussite, de grands avantages, vu qu'elle épargneroit l'embarras de se procurer du bon cobalt, ce qui n'est pas fort aisé; d'ailleurs, elle mettroit à portée de faire du safre en tout pays, puisque le chymiste, dans son laboratoire, imiteroit ce que la nature

Digitized by Google

faiten Saxe ou en Espagne dans l'intérieur de la terre. On ose croire que cette conjecture mérite au moins d'être vérifiée à plusieurs reprises avant que d'être rejetée.

Les expériences que M. Cadet a faites sur le cobalt, prouvent que le régule de cobalt est l'arsenic combiné avec une substance métallique, puisque ce régule, poussé au feu pendant longtemps, finit par s'évaporer tout-à-fait, en répandant une odeur d'ail. *Voyez les Mémoires de l'Académie royale des Sciences, année* 1760, dans les Mémoires étrangers.

M. d'Arcet ayant mis du cobalt sur une pièce de porcelaine, pour essayer de lui donner une couleur bleue, fut très surpris de voir qu'une partie, après la cuisson, étoit devenue d'un brun foncé, ce qui annonce du fer, tandis que le reste étoit devenu bleu.

D'un autre côté, M. Margraff a prouvé que la couleur bleue qui se trouve dans le lapis lazuli, étoit uniquement dûe au fer, & non au cuivre, comme on l'avoit cru jusqu'ici. Peut-être que cette couleur bleue auroit plus de fixité, & ne disparoîtroit point dans le feu, si le fer qui la produit, étoit intimement combiné avec l'arsenic, comme on a lieu de le présumer dans le *Speiss* des Allemands, ou dans ce que l'on nomme le *régule de cobalt*. Toutes ces choses viennent à l'appui de nos conjectures, & doivent engager à examiner si réellement il ne seroit pas possible de faire du cobalt artificiel; ce qui procureroit beaucoup de facilité à tous ceux qui peignent, soit en émail, soit sur la porcelaine.

M. Lehmann, dans sa Minéralogie, dit que la matière colorante qui se trouve dans le cobalt, est quelque chose de purement accidentel; c'est pour cela qu'elle se sépare de la partie régulline, tant par la vitrification, que par d'autres opérations chymiques; & même si l'on fait fondre à plusieurs reprises le *Speiss* produit par le cobalt avec du sel alkali & du sable, il perd à la fin toute sa propriété de colorer le verre en bleu. Le même auteur dit encore que l'on peut s'assurer de ce qui entre dans la composition de la matière régulline du cobalt qui donne le bleu, en faisant fondre ce régule à plusieurs reprises avec de la frite du verre, & en le remettant de nouveau en régule; si l'on extrait ensuite la partie cuivreuse par l'alkali volatil, jusqu'à ce qu'on n'ait plus de bleu, & qu'ensuite on dissolve le résidu dans les acides, & qu'on précipite la dissolution, on ne tardera point à appercevoir le fer

D'un autre côté, M. de Justi dit que si l'on fait calciner le cobalt noir qui donne peu d'arsenic, avec du cobalt gris ordinaire qui contient plus d'arsénic, la couleur bleue en devient plus belle. Le même auteur prétend que tout cobalt contient du fer, & même de l'argent, ainsi que du cuivre. Il ajoute que la manganese, qui contient du fer, jointe avec de l'arsénic, & calcinée ensuite, devient propre à donner une couleur bleue au verre.

M. de Montamy présumoit que l'arsénic en entrant dans le verre, y fixoit le phlegistique du cobalt; il s'appuyoit, dans cette conjecture, sur ce que le cobalt, calciné au point de ne plus contenir d'arsénic, ne donne plus alors de couleur bleue au verre. Pour vérifier ce fait, il se proposoit de rejoindre de l'arsénic avec le cobalt calciné au point de n'en plus contenir, & de voir si, par là, il reprendroit la propriété de colorer le verre en bleu. Il se proposoit aussi de joindre de l'arsenic & du sel marin à de l'*émail* des quatre feux, pour voir s'il deviendroit plus bleu. Mais la mort est venue interrompre le cours de ses expériences.

La Couleur jaune. » Celle que l'on peut employer sur l'*émail*, se fait à l'aide de l'étain » fulminé sur le plomb. Voici comment on peut » faire cette opération. On met à fondre dans » une capsule, à grand feu, trois parties de » plomb; & lorsqu'il est fondu, on y joint une » partie d'étain qui se réduit à la surface du » plomb en une poudre jaune, que l'on peut » retirer à mesure qu'elle se forme. On pourra » faire réverbérer cette poudre jaune, & ensuite » on mêlera & triturera cette chaux d'étain avec » du sel marin bien pur; on l'exposera au feu » sous une mousle, comme on a fait pour les » safrans de mars; & après l'avoir traitée de la » même manière que ces safrans, on pourra la » joindre avec le fondant général, & s'en servir » pour peindre sur l'*émail*».

Autre manière. » On prend un creuset que » l'on met au milieu des charbons; & lorsqu'il » est chaud, on y jette deux parties de nitre; » quand ce sel est bien fondu, on y joint quatre » parties d'étain; on pousse le feu, & il reste » une chaux jaunâtre, que l'on peut faire ré» verbérer, & ensuite laver dans un grand » nombre d'eaux pour l'édulcorer; après quoi » on pourra l'appliquer sur l'*émail* après l'avoir » mêlée avec le fondant général».

Autre. » L'étain s'enflamme avec le soufre, » comme fait le plomb: on doit faire cette opé» ration dans un creuset bien couvert. Par ce » moyen l'étain se convertit en une chaux qui, » calcinée fortement, prend une couleur brune » semblable à celle de la terre d'ombre, qui peu » à peu devient jaunâtre. On peut édulcorer » cette chaux, & la traiter de la manière accou» tumée pour peindre sur l'*émail*, en lui joi» gnant le fondant».

Ce qu'on vient de lire sur la *couleur jaune*, est beaucoup moins détaillé que ce qui concerne

Digitized by Google

les autres couleurs, parce que la mort a prévenu M. de Montamy lorſqu'il en étoit à cette partie de ſon traité. Son éditeur a été obligé de recourir, pour ce qui manquoit au manuſcrit, à des notes trouvées dans les papiers de l'auteur. D'ailleurs il ſoupçonne que M. de Montamy faiſoit encore uſage du jaune de Naples, & il regarde comme vraiſemblable que cette ſubſtance, traitée comme les ſafrans de mars, & mêlée avec le fondant, doit donner du jaune ſur l'*émail*. *Voyez* les procédés de M. de Montamy ſur les ſafrans de mars, à l'article où il a traité des *Rouges & autres couleurs tirées du fer*. Nous allons joindre ici ſes *Remarques ſur le jaune de Naples*, imprimées avec différens mémoires à la ſuite de ſon Traité ſur les *couleurs en émail*.

Tout le monde convient que le *jaune de Naples* eſt une eſpèce de pierre jaune qu'on tire de la terre aux environs de Naples. Cette pierre, dont il y a des eſpèces d'un jaune plus ou moins foncé, eſt très-poreuſe, & ne paroît compoſée que de grains de ſable jaune, médiocrement liés les uns aux autres, puiſqu'on les écraſe aiſément avec le pilon. Cette matière ne change pas de couleur au feu, & n'eſt ſuſceptible d'être diſſoute dans aucun des acides. Le pays d'où elle vient fait ſoupçonner qu'elle doit être la production d'un volcan. Le P. Maria, dans la deſcription qu'il a donnée des matières produites par le Véſuve, chap. 5, parle d'une matière que l'on tire de l'intérieur du Véſuve, qu'il appelle *ſolfo fruſtato*, (ſoufre uſé ou épuiſé) qui a beaucoup de rapport avec le *jaune de Naples*. Suivant le même auteur, toutes les pierres ſorties des volcans ſont ſpongieuſes, & la lave même perd de ſon poids par le temps. On peut d'autant mieux croire que le *jaune de Naples* eſt une production de cette nature, que les ſels que l'on trouve ſur les laves prennent la couleur jaune au feu. Les volcans étant très-abondans en fer, on peut regarder le *jaune de Naples* comme un ſafran de mars, travaillé d'abord par un volcan, & perfectionné dans ſa couleur jaune par le ſéjour qu'il a fait dans la terre; ou comme des matières ferrugineuſes à demi vitrifiées par la chaleur du volcan, & dont la vitrification imparfaite s'eſt enſuite décompoſée par le ſéjour que ces matières ont fait dans la terre.

Ces pierres ne contiennent aucun ſoufre, puiſqu'elles n'en donnent aucune odeur lorſqu'on les expoſe au feu; la quantité de petits trous dont elles ſont remplies, & la facilité avec laquelle on les pulvériſe, ſont des marques certaines de la perte qu'elles ont faites des matières qui les rendoient plus compactes, ou qui leur donnoient de la liaiſon. Il eſt certain que la pierre friable dans laquelle le *jaune de Naples* ſe trouve, ſemble annoncer une décompoſition.

M. Pott prétend que le *jaune de Naples* contient quelques portions de chaux d'étain. Cependant on ne peut en retirer la moindre partie de ce métal. Cette ſubſtance a la propriété de blanchir le verre beaucoup mieux que la manganeſe, & de lui ôter parfaitement ſa *verdeur*: il faut, pour cela, mêler une partie de *jaune de Naples* ſur cent parties de frite.

Au premier coup d'œil on ſeroit tenté de croire que cette expérience prouve que le *jaune de Naples* ne contient point de fer. Cependant, ſi l'on réduit cette ſubſtance en poudre, en verſant deſſus un peu d'eſprit de vitriol, & en mettant le tout à digérer ſur des cendres chaudes; ſi l'on filtre la diſſolution après l'avoir étendue d'eau, en y verſant, goutte à goutte, un peu d'alkali ſulfuré, on voit ſe précipiter un très-beau bleu de Pruſſe, qui eſt un ſigne indubitable de la préſence du fer.

L'ochre d'Italie, qui eſt d'un très-beau jaune, devient d'un très-beau rouge par la calcination. Quand cette ſubſtance a cette couleur, ſi on la triture avec le double de ſon poids de ſel marin, & qu'on expoſe le mélange, qui eſt rouge, à un grand feu, dans une capſule, le fer ſe revivifie ſous la forme de petits globules, & la terre reſte d'un jaune pâle.

De la couleur verte. Défauts de celles qu'on tire du cuivre. Il n'eſt pas difficile de tirer la couleur verte du cuivre; ce métal eſt attaqué par tous les diſſolvans quelconques, ſoit acides, ſoit alkalis; les huiles & les graiſſes mêmes le diſſolvent à cauſe de l'acide qu'elles contiennent; toutes ces diſſolutions ſont vertes, excepté celles qui ont été faites par les alkalis volatils qui ſont d'un très-beau bleu, mais qui deviennent vertes lorſqu'on les a fait évaporer, c'eſt-à-dire, auſſi-tôt que le feu en a chaſſé l'alkali volatil; mais la facilité qu'on a de diſſoudre le cuivre, eſt auſſi cauſe de la difficulté que l'on rencontre non-ſeulement à le précipiter, mais encore de la difficulté bien plus grande que l'on a pour édulcorer le précipité quand on eſt une fois parvenu à le faire.

On ſait que le précipité participe toujours un peu des ſels qui ont conſtitué le diſſolvant; ces ſels ſe diſſolvent de nouveau dans l'eau que l'on emploie pour l'édulcoration, & remettent le précipité en diſſolution dans cette eau.

Avant de chercher à édulcorer le précipité, on a la précaution de l'expoſer au feu ſous une mouffle, pour peu qu'on l'y laiſſe, le feu brûle le cuivre, & le précipité devient noir comme l'*æs uſtum*: il eſt vrai que, dans cet état, il ſouffre l'édulcoration ſans ſe mêler avec l'eau; mais le verd qu'il donne ſur l'émail, tire ſur le noir; & quand même il donneroit un beau verd, il ne rempliroit pas notre objet, qui conſiſte à n'employer que les matières qui ont une

couleur approchante de celle que la fonte leur donnera sur l'émail.

On a vu que l'on ne pouvoit employer dans la peinture sur l'émail, que les substances qui étoient absolument délivrées des sels ; ces sels étant des dissolvans, on ne peut en dégager le cuivre que de deux façons, ou en faisant reverbérer la matière, afin que les dissolvans en soient enlevés par la force du feu ; & dans ce cas la matière de verte devient noire ; ou par les édulcorations, & dans ce cas, l'eau n'enlevant les sels qu'en les dissolvant, cette eau chargée de sels, remet le cuivre en dissolution. D'un autre côté, le cuivre ne donne une couleur verte qu'autant qu'il est en dissolution ; & il ne la donne au verre que par cette même raison. Dans la précipitation que l'on fait du cuivre dissout par l'esprit de nitre, en mettant un morceau de fer dans la dissolution, le cuivre précipité de cette dissolution, qui est verte, n'a plus cette couleur, & reprend sa couleur métallique qui est rouge ; parce que l'esprit de nitre lâche le cuivre pour attaquer le fer avec lequel il a plus d'affinité ; & alors le cuivre dégagé de son dissolvant, reprend sa couleur naturelle.

Les crystaux de verdet étant de toutes les opérations que l'on peut faire sur le cuivre, celle qui contient la plus grande quantité du métal en couleur verte sous une forme sèche, paroîtroient être ce que l'on peut employer de mieux.

Le cuivre se dissout dans tous les dissolvans minéraux ou végétaux, par conséquent dans tous les sels acides, alkalis ou neutres, de même que par la voie seche dans les verres. Il prend toujours une couleur verte ou bleue dans toutes ces dissolutions ; c'est-à-dire, verte si la dissolution est par des acides : bleue, si elle a été faite par des alkalis volatils ; & verd bleuâtre, si c'est par des sels neutres ; il ne perd que peu ou point de son phlogistique par la dissolution, différent en cela de plusieurs autres métaux qui le perdent tout entier ; cela est cause que les précipités que l'on en fait, non-seulement sont solubles dans les acides, mais même dans l'eau commune. Lorsqu'on expose ces précipités au feu jusqu'à un certain point, ils deviennent noirs, & alors on les édulcore très-bien avec de l'eau, sans qu'ils s'y mêlent ; mais ils restent noirs.

Ainsi il arrive deux choses lorsqu'on édulcore le précipité verd du cuivre ; ou les sels qui rendoient le cuivre verd, se remettent en dissolution dans l'eau, & y remettent aussi le cuivre (ce que l'on apperçoit par l'eau qui devient verte) ; ou si le cuivre ne se remet pas en dissolution dans l'eau de l'édulcoration, il cesse de rester vert à mesure que l'eau en ôte les sels, & redevient rouge, ce qui est sa couleur naturelle.

C'est ici que M. de Montamy en est resté sur cette couleur verte ; ce qu'il en dit, suffit pour montrer les inconvéniens qu'il y a d'employer le cuivre dans la peinture en émail ; ainsi pour travailler avec plus de sûreté, il faut faire la couleur verte en mêlant les jaunes & les bleus en différentes proportions : on pourra encore les éclaircir en y joignant du blanc, ou les rendre plus foncés en y joignant des bruns, suivant les différentes nuances que l'on voudra se procurer.

En général, comme les différentes couleurs, dont l'auteur donne la préparation dans le cours de cet ouvrage, ont l'avantage de pouvoir se mêler sans inconvénient, c'est aux peintres à chercher les différens mélanges & les diverses doses qui peuvent convenir aux différens objets qu'ils voudront représenter ; le blanc servira toujours à les rendre plus claires ; le brun à les rendre plus obscures. Quelques safrans de mars d'un beau rouge vif ou d'ecarlate, mêlés avec du bleu, donneront du cramoisi ; les mêmes safrans de mars, mêlés avec du blanc, donneront des couleurs de chair. Les safrans de mars les plus jaunes, mêlés avec le blanc, pourront donner des jaunes clairs ; en un mot, le peintre en émail, à volonté, pourra se former une palette avec autant de facilité que le peintre en huile.

N°. Toutes les couleurs qui sont propres à être employées sur l'émail, peuvent aussi être employées sur la porcelaine ; il ne s'agit que de proportionner la quantité du fondant à la solidité de la pâte dont est compotée la porcelaine sur laquelle on voudra peindre. (*Article extrait du traité de M. DE MONTAMY sur les couleurs dans la peinture en émail*).

Comme dans le traité que l'on vient de lire, les procédés pour se procurer des couleurs jaunes ne sont pas aussi approfondis que le reste, parce que la mort a arrêté l'auteur lorqu'il en étoit à cette partie de son travail, nous croyons devoir joindre ici une note trouvée dans ses papiers, & extraite des *Mémoires de l'Académie de Berlin, année 1746*. M. de Montamy avoit copié cette note de sa main, & l'on a lieu de croire qu'il comptoit en faire usage.

Manière de faire une couleur d'un jaune citron avec l'argent.

ON fait dissoudre une demi-once d'argent le plus pur & le plus dégagé de cuivre qu'il est possible, dans une quantité suffisante d'esprit de nitre très-pur, jusqu'au point de la saturation. On dissout dans quatre parties d'eau distillée, une once de sel d'urine, qui fait la base du phosphore : on fait tomber goutte à goutte la dissolution dans l'esprit de nitre qui a dissout l'argent étendu avec quatre parties d'eau ; on

Digitized by Google

continue de laiſſer tomber la diſſolution de ſel d'urine, juſqu'à ce qu'il ne ſe précipite plus rien : par ce moyen, on obtient un précipité de la plus belle couleur de citron.

Cette couleur, dont la découverte eſt dûe au célèbre chymiſte Marggraf, pourroit, ſelon toute apparence, être employée avec ſuccès ſur l'émail & la porcelaine, en l'édulcorant ſoigneuſement, & en la faiſant calciner avant de l'appliquer.

Voici le moyen d'obtenir le ſel d'urine dont on vient de parler. Il faut amaſſer une grande quantité d'urine de perſonnes ſaines, & préférer celle des perſonnes qui boivent de la bière ; on l'expoſera à une chaleur modérée pour la faire entrer en putréfaction : après quoi, on la fera bouillir lentement dans des vaſes de terre verniſſée, juſqu'à ce que l'urine prenne la conſiſtance d'un ſirop que l'on mettra au frais pour cryſtalliſer. Au bout d'un mois, ou même plutôt en hiver, on aura des cryſtaux que l'on diſſoudra dans de l'eau chaude bien pure que l'on filtrera toute chaude ; par ce moyen, on aura de nouveaux cryſtaux. On réitérera cette dépuration juſqu'à ce que les cryſtaux ſoient parfaitement blancs & dégagés d'odeur. Cent vingt pintes d'urine donnent trois ou quatre onces de ce ſel, qui eſt celui qui ſe cryſtaliſe le premier.

DORURE *ſur l'émail & ſur la porcelaine.* On prendra un gros d'or pur, battu bien mince, ou bien d'or en feuilles. On mettra cet or dans un creuſet que l'on placera dans le feu pour le faire bien rougir, ſans pourtant que l'or entre en fuſion. On mettra pareillement dans un autre creuſet une once de mercure très-pur ou revivifié de cinnabre, mais on ne fera que le chauffer. Quand l'or ſera bien rouge, on verſera par-deſſus le mercure chauffé ; on remuera bien le mélange avec une baguette de fer, & lorſqu'il commencera à s'élever en fumée, on jettera promptement ce mélange dans un vaiſſeau de terre verniſſé & rempli d'eau. Lorſque le mélange ſe ſera épaiſſi, on décantera l'eau, & on paſſera le mélange au travers d'un chamois pour en ſéparer le mercure. La matière qui reſtera dans le chamois ſera miſe dans un vaſe verniſſé & plat, ou bien dans une ſoucoupe de porcelaine que l'on placera ſur un feu doux, cependant aſſez fort pour évaporer le mercure. Par ce moyen, l'or réduit en une poudre très-fine reſtera ſur la ſoucoupe.

Quand on voudra dorer une pièce d'émail ou de porcelaine, on mêlera de cet or en poudre avec un peu de borax bien pur, & d'eau gommée ; &, à l'aide d'un pinceau, on tracera les lignes & les figures que l'on voudra. Lorſque le tout ſera ſéché, on paſſera la pièce au feu, qui n'aura qu'autant de force qu'il en faut pour fondre légèrement la ſurface de la peinture en émail, ou de la couverte de la porcelaine, & pour lors, on éteindra le feu. En ſortant du fourneau, l'or ſera noirâtre ; mais, pour lui rendre ſon éclat, on n'aura qu'à frotter les endroits dorés avec un peu de potée ou d'émeril. (*Article extrait des mémoires de M.* DE MONTAMY).

EMBOUTIR. Voyez AMBOUTIR.

EMERIL (ſubſt. maſc.) Mine de fer dure, réfractaire & vorace ; mépriſable par le peu de métal qu'elle contient, eſtimable par les ſervices qu'elle rend aux arts. Elle eſt utile aux lapidaires ; elle ſert à dégroſſir & à polir les ouvrages de verrerie ; enfin les graveurs en pierres fines en font uſage dans leurs ébauches & dans les grandes maſſes. Mais on ne peut approuver ceux qui, par économie, la font ſuppléer à la poudre de diamant, même dans les travaux qui exigent de la délicateſſe : elle a le défaut de faire beaucoup de boue, & d'empêcher l'artiſte de bien voir ſon ouvrage.

EMPREINTE (ſubſt. fém.). Tirer une *empreinte*, c'eſt imprimer une choſe ſur une autre, & donner à cette ſeconde choſe la figure de la première. L'*empreinte* eſt donc l'impreſſion de la choſe & une repréſentation ſi parfaite, qu'abſtraction faite de la matière, elle eſt auſſi précieuſe que la choſe elle-même,

On tire des *empreintes* de médailles, de monnoies, de cachets, de pierres gravées, c'eſt-à-dire, on en prend artiſtement une repréſentation rigoureuſement ſemblable à l'original, par le moyen d'un corps mou. Cependant, comme d'un côté on n'y ſauroit parvenir ſans en ſavoir la manœuvre, & que, de l'autre, il eſt auſſi utile que ſatisfaiſant, pour un vrai curieux, d'avoir en ſa poſſeſſion le plus grand nombre qu'il eſt poſſible d'*empreintes* tirées ſur les plus belles pierres gravées & les autres ouvrages de l'art, on ſera bien aiſe de ſavoir la manière de les faire. Je vais l'apprendre d'après M Mariette.

Cette pratique n'a rien de difficile pour les gravures en creux ; toute perſonne, pour peu qu'elle ait d'adreſſe, en eſt capable. Les matières qu'on emploie ordinairement pour cette opération, ſont la cire d'Eſpagne ; le ſoufre, & le plâtre.

La première a cet avantage, que les *empreintes* ſe font ſur le champ ſans beaucoup de préparation, & que la matière encore liquide s'inſinuant exactement dans toutes les cavités de la gravure, le relief qui ſort eſt preſque toujours très-complet & très-net : il

Digitized by Google

s'agit seulement d'avoir de la meilleure cire de graveur.

Au lieu d'appliquer la cire sur une carte à jouer, ou sur du carton, il faut au contraire faire usage de papier bien uni. Pour faire cette opération avec soin & avec propreté, on aura une assiette d'argent qu'on mettra sur un réchaud rempli de feu (1), & lorsqu'elle sera suffisamment échauffée, on posera dans le fond un morceau de papier bien sec, sur lequel on répandra la cire qu'on aura fait fondre en l'exposant au feu, & non en la présentant à la flamme d'une bougie. On évite par ce moyen que la fumée ne s'attache, comme il est ordinaire, au bâton de cire, & n'en altère la couleur. On tiendra pendant quelque temps la cire en fusion, on la remuera, & quand on verra qu'elle est bien unie & bien liée, on y imprimera le cachet. Il est comme indubitable qu'il en sortira une bonne *empreinte*.

Mais comme toutes ces précautions n'empêchent point la cire d'être une matière cassante, qui se fond très-aisément, M. Mariette seroit d'avis qu'on renonçât aux *empreintes* de cette espèce, à moins que la nécessité n'y obligeât; comme s'il n'y avoit aucune espérance de retrouver l'occasion de tirer autrement l'*empreinte* d'une belle pierre gravée qui se présente, & qu'il fallût absolument la faire sur le champ.

On trouve encore un autre défaut aux *empreintes* en cire d'Espagne : elles ont un luisant qui ne permet pas de jouir de la gravure & ôte le repos qui doit y régner. C'est pourquoi les connoisseurs préferent les *empreintes* qui se font avec le plâtre. La difficulté est de trouver du plâtre assez fin; & peut-être vaudroit-il mieux prendre des morceaux de talc, les faire calciner soi-même dans un feu ardent, &, quand ils seroient refroidis, les broyer dans un mortier, en poudre la plus fine qu'il seroit possible. Ensuite on passera plusieurs fois cette poudre au tamis, & on l'employera comme on fait le plâtre, en la coulant un peu claire sur la surface de la pierre gravée qu'on a eu la précaution d'entourer d'une carte ou d'une petite lame de plomb, pour contenir le plâtre, & empêcher qu'il ne se répande au dehors.

Mais les *empreintes* qui se font en soufre méritent encore la préference, parce qu'il est plus aisé d'y réussir, & que la diversité des couleurs qu'on peut leur donner en rend l'aspect plus agréable. Voici comme il faut y procéder.

On fera fondre dans une cuiller de fer, sur un feu modéré, autant de soufre qu'on aura dessein d'en employer, & lorsque ce soufre sera liquéfié, on le jettera dans la couleur dont on voudra le colorier. Sur une once de soufre, on ne peut mettre moins d'une demi-once de couleur, autrement les soufres seroient trop pâles. Le cinnabre ou le vermillon, la terre verte, l'ochre jaune, le massicot, ainsi que le noir de fumée, sont, de toutes les couleurs, celles qui s'incorporent le mieux avec le soufre : mais si la jonction de ce dernier minéral se faisoit moins difficilement avec la mine de plomb réduite en une poudre très-fine, ce seroit une des teintes les plus flatteuses à la vue. Celle que donne le vermillon est aussi très-bonne; & quand on veut qu'il ait plus de brillant, on frotte à sec avec un pinceau & un peu de carmin la surface de l'*empreinte*.

La couleur jettée dans le soufre, on aura attention de tenir la cuiller dans une agitation continuelle, tant afin que le soufre ne s'attache pas à la cuiller & ne se brûle point, que pour faciliter l'incorporation de la couleur. Pendant ce temps-là, il se forme sur la surface du soufre une espèce de crasse ou d'écume, qu'il faut en séparer & enlever avec une spatule ou le tranchant d'un couteau. Au bout d'un demi-quart d'heure, la cuiller étant toujours restée sur le feu, pour empêcher le soufre de figer, on verse le soufre par inclinaison ou sur une feuille de fer-blanc bien planée, ou sur une feuille de papier huilé, & on l'y laisse refroidir. Le soufre en sort ayant la forme d'un gâteau. Cette première préparation est pour le colorier & le purifier de ses ordures les plus grossières.

Veut-on faire des *empreintes* ? On coupe un morceau de ce gâteau de soufre; on le fait fondre une seconde fois dans la cuiller de fer, toujours sur un feu modéré : on remue la cuiller, pour empêcher le soufre de brûler; on en enlève encore la crasse, en cas qu'il en paroisse, & l'on en verse doucement sur la pierre gravée qu'on a préparée pour recevoir ce soufre liquéfié. On l'a enveloppée, ou plutôt on l'a environnée d'un morceau de carte fine, ou d'un papier fort, qui est assujetti avec un fil de laiton, & replié sous la pierre, de façon qu'il prend la forme d'un petit godet, & ne peut permettre au soufre de s'échapper par aucune ouverture. Au lieu de carte ou de papier, on peut entourer la pierre d'une petite lame de plomb mince, qui l'embrasse exactement. Ces différens moyens réussissent également; on choisira celui qui paroîtra le plus commode.

A peine le soufre aura-t-il été versé dans cette espèce de petit moule, qu'il commencera à figer. Mais, sans lui en donner le temps, aussi-tôt qu'on jugera qu'il se sera déjà formé

(1) Une plaque de cuivre rendroit le même service qu'une assiette d'argent.

Digitized by Google

sur la surface de la pierre une légère couche de soufre figé, qui s'y sera étendu comme une peau, & la couvrira tout-entière, on survuidera promptement dans la cuiller la partie de soufre qui sera encore liquide, pour la reverser tout de suite, & en remplir le moule. On continuera ces transvasions, jusqu'à ce qu'il y ait une assez forte épaisseur de soufre figé, pour donner du corps à l'empreinte. C'est de cette manière qu'on évitera les soufflures.

Quelque temps après, le soufre étant figé, on l'ôtera de dessus la pierre gravée qui s'en détachera aisement & sans le moindre effort; & il ne faut pas douter, si l'on a usé de toutes les précautions qu'on vient d'indiquer, que l'*empreinte* ne soit exacte & parfaite : mais pour peu qu'elle manque en quelqu'endroit, on ne doit pas balancer d'en recommencer une seconde. Le même soufre servira, & l'operation n'est ni assez coûteuse, ni assez fatigante pour qu'on doive craindre de la répéter.

Telles sont les différentes pratiques qu'il faut observer, toutes les fois qu'on fera des *empreintes* avec des pierres gravées en creux ; & rien, comme l'on voit, n'est plus simple. Il n'en est pas de même des gravures en relief, dont on voudra pareillement avoir des *empreintes*. Celles-ci exigent une double opération ; car la première *empreinte* qu'on en fera, ne donnera qu'un creux, & il s'agit d'avoir un relief semblable à l'original.

Il faut donc commencer par mouler le relief, & par en tirer un creux qui servira à faire l'*empreinte* de relief, & c'est ce qui est presque toujours accompagné de grandes difficultés, & qui devient même impraticable dans certains cas. Si le relief est plat ou en très-basse taille, le moule se fera aisément avec du plâtre fin ; mais pour peu que les objets ayent de saillie, & qu'il y ait des parties éminentes, travaillées & fouillées en-dessous, ce qui ne peut guère manquer de se rencontrer dans un relief, le plâtre dont on se sert pour faire le moule, se loge dans les cavités; & quand on vient à vouloir le séparer de la pierre gravée, non-seulement il en reste dans ces petits creux où il s'étoit insinué, mais ces arrachemens en entraînent souvent d'autres plus considérables encore. Le moule demeure imparfait & ne peut servir.

Après avoir fait plusieurs tentatives, on n'a rien trouvé de mieux, pour faire ces moules, que la mie de pain & la colle forte. Voici la manière de procéder.

Il faut avoir de la mie de pain très-tendre, d'un pain qui soit peu cuit, & qu'on appelle *cuit-gras*. On la prend entre ses doigts; on la manie & remanie à plusieurs reprises, jusqu'à ce qu'elle commence à devenir pâteuse : on y mêle alors tant soit peu de vermillon ou de carmin ; on la repétrit encore ; & quand on est parvenu à la rendre bien molle & bien souple, on y imprime le relief, qu'on retire sur le champ, & le moule se trouve fait & assez bien formé : car cette pâte a une espèce de ressort naturel, qui fait qu'elle se prête sans se déchirer ; & comme elle embrasse assez exactement un relief dans toutes ses parties, elle s'en sépare aussi sans former aucune résistance.

Si en se détachant de la gravure, quelques portions de la pâte qui étoient entrées dans les cavités ont été obligées de céder à des parties saillantes qu'elles ont rencontrées dans leur chemin, & de s'écarter, elles ont bientôt, par leur ressort, repris leur véritable place. En peu de temps, cette pâte se durcit, & acquiert assez de consistance pour devenir un moule capable de recevoir le plâtre ou le soufre liquide qu'on y veut couler. Mais elle a un défaut essentiel : quelque bien pétrie qu'elle soit, elle ne s'insinue jamais assez parfaitement dans tous les petits traits de la gravure, & demeure toujours grasse & pâteuse : ainsi les reliefs que fourniſſent ces sortes de moules n'ont aucune finesse, & sont privés de tous ces détails qui donnent l'ame & l'esprit à un ouvrage.

C'est ce qui a fait imaginer à un curieux, homme adroit, d'employer plutôt la colle-forte. Il est un instant où, sortant d'être mise en fusion, elle a la même souplesse & le même ressort que la mie de pain réduite en pâte ; &, rendue à son premier état, elle a la même dureté que celle-ci étant séchée. Ce curieux, ayant fait fondre de la colle-forte dont se servent les menuisiers, la versa encore toute chaude sur le relief qu'il veut mouler, en usant des mêmes précautions qu'on prend pour les *empreintes* de soufre ; & quand la colle est entièrement prise, mais encore molle, il retire légerement sa gravure, qui reste imprimée dans la masse de la colle. Celle-ci se durcit promptement, & produit un moule aussi net & aussi exact qu'il est possible ; on y peut couler du plâtre ou du soufre, & l'on en tire un relief assez juste.

Mais si le trop de saillie d'une gravure a rendu l'opération du moule difficile, les *empreintes* qu'on doit faire dans le même moule rencontreront encore plus d'obstacles, & il ne faut pas même espérer qu'elles réussissent jamais. Quelque moyen qu'on employe, il y aura toujours quelque partie du relief qui, ne pouvant se dépouiller, restera dans le creux du moule. Il faut renoncer à faire des *empreintes* de ces sortes de gravures trop saillantes & trop évidées.

Les *empreintes* faites, on en abat les bavures, on les rogne, on les lime, on leur donne une forme régulière. Pour dernière façon,

Digitized by Google

fon, on les environne de petits morceaux de carton doré sur la tranche, où elles se trouvent renfermées comme dans une bordure; & qui, outre cette propreté qu'ils y mettent, leur servent encore de rempart contre le choc, & les rendent plus durables. Si l'on a beaucoup de ces *empreintes*, on leur donne un ordre; & pour les pouvoir considérer plus commodément, on les colle sur des cartons ou des planches, qui, comme autant de layettes, se rangent dans une petite armoire, ainsi qu'on l'observe par rapport aux médailles.

Il y a encore une autre façon de faire des *empreintes* des pierres gravées; mais elle ne peut être de longue durée, & ne sert que pour le moment à faire connoître le mérite d'une gravure en creux: ce sont les *empreintes* qui se font avec la cire molle. On ne voit guère de curieux qui ne veuille avoir à la main de quoi faire de ces *empreintes*, & qui ne porte pour cela de la cire sur lui. Ils en font remplir de petites boëtes qui se ferment à vis, & auxquelles on donne assez volontiers la figure d'un petit œuf. La composition de cette cire est particuliere, & je ne doute point qu'on ne me sache gré d'en donner ici la recette, telle qu'une personne de l'art l'a communiquée à M. Mariette.

Sur une once de cire-vierge qu'on a fait fondre doucement dans un vaisseau de terre vernissée, sans la trop échauffer, & dans laquelle on a mis un gros de sucre-candi, broyé très-fin, pour en accélérer la fusion, on jette, (la cire étant tout-à-fait liquide,) une demi once de noir de fumée qu'on aura fait recuire pour achever de le dégraisser, & une goutte de thérébentine: on remue le tout, se servant d'une spatule, jusqu'à ce que toutes les drogues soient parfaitement incorporées; & après l'avoir tenu un peu sur le feu, on le laisse refroidir & on en fait un pain.

Pour ce qui est des pâtes ou *empreintes* de verre, qui imitent parfaitement les pierres fines, & qui moulées dessus en font des copies fidelles, *voyez* l'article PÂTE.

Voilà les manœuvres connues de tirer des *empreintes* de toutes sortes de pierres gravées en creux & en relief; & de produire & multiplier les plus beaux ouvrages de ce genre, même les chefs-d'œuvre d'un Pyrgoteles, d'un Cronius, d'un Apollonide, d'un Dioscoride, d'un Solon, d'un Hyllus. Eh! quel plaisir, que de pouvoir se procurer des richesses sans embarras, sans frais & sans remords! Les *empreintes* fournissent à un particulier l'agrément de jouir, par des images parfaites, de ces morceaux rares gravés sur des pierres précieuses, qu'il n'appartient qu'aux rois & aux gens riches de posséder dans leurs cabinets.

Si les pierres gravées représentent les actions des hommes illustres de la Grece & de Rome; si elles peuvent servir à éclaircir plusieurs faits importans de la mythologie, de l'histoire & des coutumes anciennes; si elles ornent l'esprit de grandes & magnifiques idées; en un mot, si elles sont la source d'une infinité de connoissances, comme on n'en sauroit douter, les représentations fidelles de ces pierres, ne procureront-elles pas les mêmes avantages? Qu'importe pour l'utilité le prix de la matiere, l'émeraude, le rubis, le souffre ou la cire d'Espagne? Qu'importe alors que ce soit la pierre gravée elle-même, ou sa parfaite ressemblance? Qu'importe enfin la valeur de l'original? Ce n'est presque qu'une valeur idéale & fictive, comme de tant d'autres choses de la vie. (*M.* DE JAUCOURT *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

ENCAUSTIQUE. *Peinture à l'encaustique.* Tel est le nom que le comte de Caylus a donné à cette maniére de peindre dont il est l'inventeur, & ce nom a été conservé. Il auroit été plus régulier, & plus conforme à l'étymologie du mot, de dire *Peinture encaustique*, ce qui signifie peinture brulée intérieurement.

Le premier embarras du comte de Caylus en voulant faire revivre l'*encaustique* des anciens, étoit de pouvoir rendre la cire qui devoit servir de base aux couleurs, capable d'être maniée au pinceau: car il étoit persuadé que c'étoit au pinceau qu'avoient peint à l'*encaustique* les artistes de l'antiquité. Il cite Pline: mais il ne s'est pas apperçu que cet écrivain n'a fait mention du pinceau pour la peinture *encaustique*, que lorsqu'il parle de la peinture des vaisseaux, & qu'il semble l'exclure de celle des tableaux.

Nous allons transcrire ici ce que nous avons dit à ce sujet dans un mémoire lu dans nos séances particulières de l'Académie des Belles-Lettres.

» Le comte de Caylus, célébre par son amour » pour les arts, & par son zele pour rappeller les » artistes au goût pur & sage de l'antiquité, » a cru retrouver l'*encaustique* des anciens, & » n'a trouvé en effet que de nouvelles manières » de peindre avec des cires. Il nous reste si peu » de chose sur l'*encaustique* des Grecs, que, si » même on la recouvroit, on ne pourroit assurer » que ce fût bien elle qu'on eût découverte. » Mais il est prouvé que le comte de Caylus, en » croyant renouveller le procédé des peintres de » tableaux, n'a trouvé qu'une manœuvre assez » semblable, peut-être, à celle des peintres de » vaisseaux. Ecoutons Pline, le seul qui puisse » nous instruire, & qui, à cet égard, nous instruit bien foiblement.

» Il est certain, dit-il, qu'il y a eu anciennement deux manières de peindre à l'*encaustique*; » en cire, & sur l'ivoire, par le moyen du *cestrum*, c'est-à-dire, du poinçon. Quand on a » commencé à peindre les vaisseaux, on a trou-

Digitized by Google

» vé alors une troisième manière, dans laquelle » on employe au pinceau des cires fondues au » feu : cette peinture des vaisseaux résiste au » soleil, au sel de la mer, & aux vents.

» *Encausto pingendi duo fuisse antiquitus genera constat, cera & in ebore, cestro, id est,* » *viriculo. Dum classes pingi cæpere, hoc ter-* » *tium adcessit, resolutis igni ceris penicillo* » *utendi, quæ pictura in navibus nec sole, nec* » *sale, vetustate corrumpitur.* Lib. 25. c. 11. » s. 42. (*)

» Voilà trois *encaustiques* bien distinctes » Dans la première on peignoit à la cire : mais » comment ? Pline ne le dit pas ; il nous apprend » seulement qu'on se servoit de poinçons. La » seconde se faisoit sur l'ivoire, & aussi avec des » poinçons ; mais sans y employer la cire : c'étoit » moins une peinture proprement dite, qu'une » gravure qui se faisoit sur l'ivoire avec une » pointe rouge au feu. Les tailles étoient d'un » noir jaunâtre, & se détachoient sur le blanc » de l'ivoire (*). Dans la troisième sorte d'*en-* » *caustique*, c'est-à-dire, celle des vaisseaux, » on employoit au pinceau des cires fondues au » feu, & c'est aussi une manière de peindre au » pinceau avec des cires fondues que le comte » de Caylus a inventée plutôt que retrouvée. Ce » n'est donc pas celle des peintres Rhodiens » dont parle Anacréon, & de tant de grands » maîtres de l'antiquité.

» Pline nous apprend lui-même qu'ils n'em- » ployoient pas le pinceau, & c'est ce qu'a » très-bien observé Scheffer : *In prioribus duo-* » *bus ergo non est usus penicelli, sed vericuli.* » (Scheffer. Graphice). En effet, Pline raconte » que Pausias, peintre à l'*encaustique*, ayant » réparé à Thebes, où à Thespies, des peintures » faites au pinceau par Polygnote, & ayant fait » lui-même usage du pinceau, pour s'accorder » avec l'ouvrage qu'il réparoit, se montra in- » férieur au maître contre lequel il avoit à lut- » ter, parce qu'il ne combattoit pas dans son » genre. *Pinxit & ipse penicillo parietes Thes-* » *pii* (*al. Thebis*) *quum reficerentur, quondam* » *à Polygnoto picti : multumque comparatione* » *superatus existimabatur, quoniam non suo ge-* » *nere certasset.* L. 25. c. 11.

» Ainsi, le comte de Caylus, en trouvant » diff rentes manières de peindre avec des cires, » & au pinceau, n'a fait que s'approcher des » procédés des anciens peintres de navires.

» La quatrième manière du comte de Caylus, » consiste à peindre d'abord en detrempe, & à » couvrir ensuite son ouvrage d'une couche de » cire. C'est celle que les anciens employoient » pour fixer sur les murailles les couches de » *minium*, qui, sans cette précaution, perdoient » en quelques semaines tout leur éclat. On » broyoit de la cire punique avec un peu d'hui- » le, on l'étendoit sur le mur coloré avec des » broffes, on chauffoit cet enduit avec des char- » bons de noix de galle, contenus dans des vases » de fer, au point de faire fuer le mur, & juf- » qu'à ce que l'enduit devînt d'une parfaite éga- » lité. Enfin on le frottoit avec du fuif & des » linges blancs, de la même manière qu'on » donnoit l'éclat au marbre. Tel est le procédé » que Pline & Vitruve indiquent presque dans » les mêmes termes, & qui n'étoit pas celui des » peintres de tableaux. Voyez Vitruve, liv. 7 » ch. 9. & Pline, l. 33. c. 7.

» Un savant qui, comme il nous l'apprend » lui-même, avoit exercé la peinture dès son » enfance, & qui, lorsqu'il écrivoit, à l'âge de » quarante-huit ans, son livre intitulé *Graphice*, » avoit donné à la culture de cet art plus de » temps qu'à celle des lettres, Jean Scheffer » que j'ai déja cité, croit que le procédé de » l'*encaustique*, pour les tableaux, avoit quel- » que rapport avec celui de la mosaïque. Il con- » jecture que le peintre, au moyen de poinçons » rougis au feu, creusoit dans le bois qui lui » servoit de fond, les lignes qui représentoient » tous les objets qu'il vouloit imiter. Ensuite il » rempliſſoit ces lignes de cires diversement » colorées, & il unissoit enfin la surface de tout » son ouvrage au moyen du feu. *In tabulis lig-* » *neis, vel alteritis materiæ, urebantur ductus* » *lineares, qui figuram referebant futuræ pictu-* » *ræ. Ductus illi postea replebantur cera diversa* » *coloris, pro ratione imaginis, quæ mox æ-* » *quabatur tabulæ admotis ignibus.* (Ibid.) » Peut-être que, pour dernière opération, on » polissoit le tableau par un procédé semblable à » celui qu'on employoit pour les murailles ».

Quoique les manières de peindre à la cire, inventées par le comte de Caylus en 1754, & publiées en 1755 soient déja tombées en désuétude & presque en oubli, après divers essais plus ou moins heureux, nous croyons devoir les détailler ici. Il faut conserver & répandre les inventions, parce qu'elles peuvent être un jour renouvellées & perfectionnées.

Première manière de peindre à l'encaustique. Nous avons vu que le comte de Caylus, persuadé que les anciens peintres à l'*encaustique* se ser-

(*) Le sens de ce passage est brouillé dans les éditions par une ponctuation vicieuse.

(**) Nous avons suivi l'opinion de Scheffer, qui nous paroit seul expliquer le passage de Pline. « Dem- » de alterum picturæ hujus genus hic se habuisse certum » est. Stylo ferreo, ligne candefacto, inurebant ebori » aut cornibus lineas, quibus, quas vellent, imagines » exprimerent. . . . Hoc intererat quod linearum duc- » tus in ebore, cornuve, minus essent profundi, uniuf- » que tantum coloris, fusci scilicet, aut nigri : plane » sicut aute paucos annos, in thecis corneis, quibus » pulverem reconsebant tormentarium, in manubriis » ensium, aut cultrorum corneis officinæ fieri consue- » verat ». (Scheffer. Graphice, parag. 16.)

Digitized by Google

voient du pinceau, cherchoit à rendre la cire propre à cet uſage. Conjointement avec M. Majault, ſavant médecin & habile chymiſte, il ſe propoſa de faire uſage de diſſolvans qui, par leur analogie avec la cire, fuſſent capables de la pénétrer & de la réduire en un état où elle pût être étendue avec le pinceau. Entre ces diſſolvans, s'offroient les huiles eſſentielles, & ſurtout l'eſſence de térébenthine, que la médiocrité de ſon prix mettoit à la portée de tous les artiſtes; mais ce n'eût pas été une grande découverte que celle de diſſoudre la cire dans les huiles eſſentielles, puiſque cette voie de diſſolution eſt connue de tous ceux qui ont les plus foibles connoiſſances en chymie. D'ailleurs, il ne paroiſſoit pas que ce procédé eût rien de commun avec celui des anciens, puiſque Pline ne dit pas un mot des huiles eſſentielles, & l'objet qu'on ſe propoſoit étoit de faire revivre la véritable *encauſtique* des Grecs. Pline ne parle que de cire, de couleurs, de feu & de *pinceaux* (car le comte de Caylus veut toujours voir des pinceaux dans Pline) & il eſt vraiſemblable qu'il n'eût pas gardé le ſilence ſur les huiles eſſentielles, ſi elles euſſent entré dans la préparation des couleurs. Il fallut donc abandonner ce premier proſer, & chercher des procédés plus conformes à l'expoſé de Pline.

Toujours dans l'intention d'imiter les Grecs, M. le comte de Caylus & M. Majault imaginerent de mêler les couleurs avec de la cire, de mettre toutes ces cires colorées en fuſion dans des godets, de les appliquer promptement avec un pinceau ſur le corps deſtiné à être peint, de les tenir dans un état de demi-fuſion par le moyen d'un réchaut de doreur, & de donner ainſi à l'artiſte le temps de fondre ſes teintes. D'abord, ce procédé leur parut auſſi facile que ſimple; mais avec un peu plus de réflexion, ils ſentirent qu'il ne ſeroit pas auſſi aiſé qu'ils l'avoient cru d'abord, d'obtenir un feu qui, ſans bruler les couleurs, pût les maintenir, ſurtout pour les ouvrages de longue haleine, dans l'état de fuſion néceſſaire aux opérations du peintre, & à la perfection de la peinture. Ils penſerent alors à l'eau bouillante. Il leur parut que, par l'égalité de ſa chaleur, elle ſeroit d'un uſage plus facile: ils penſerent même que, par ſon moyen, on pourroit broyer les couleurs avec la cire, que ces couleurs broyées pourroient être tenues en fuſion dans des godets & ſur une palette, & qu'il ſeroit encore poſſible de chauffer avec l'eau bouillante le corps ſur lequel on voudroit peindre.

Il falloit trouver auſſi le moyen d'échauffer la pierre à broyer par l'eau bouillante: nos inventeurs y parvinrent aiſément. Ils firent conſtruire une eſpèce de coffre de fer blanc très-fort, de ſeize pouces quarrés, ſur deux & demi de hauteur, parfaitement ſoudé partout, & n'ayant pour ouverture qu'un goulot d'un pouce de diamètre à chacun des angles. Ce goulot s'élevoit de deux pouces au-deſſus de la ſurface. Ils firent appliquer à cette ſurface, par le moyen de huit tenons de fer blanc, une glace de l'épaiſſeur ordinaire, non polie, & ſeulement adoucie, afin qu'elle eût aſſez de grain pour être capable de broyer les couleurs; car elles ne ſeroient que gliſſer, ſans ſe broyer, ſur une glace polie. Ils remplirent ce coffre d'eau, & le mirent ſur le feu; la cire mêlée de couleurs dont la glace étoit chargée, ſe fondit lorſque l'eau fut bouillante, & ils purent la broyer commodément avec une molette de marbre qu'ils eurent la précaution de chauffer. L'opération achevée, ils enleverent le mélange encore liquide avec un couteau d'ivoire, & le mirent refroidir ſur une aſſiette de fayence. Toutes les couleurs furent préparées de la même manière, qui eut tout le ſuccès qu'on avoit deſiré.

Pour mettre ces mêmes couleurs en état d'être employées, ils commanderent un autre coffret auſſi de fer blanc, long d'un pied ſur huit pouces de large, & épais de deux pouces & demi. On y pratiqua, comme à la machine à broyer, un gouleau pour l'introduction de l'eau. La plaque ſupérieure du coffret fut percée de dix-huit trous arrondis, & de quinze lignes de diamètre chacun. Ces trous étoient deſtinés à recevoir autant de godets de fer blanc du même diamètre que les trous & d'un pouce de profondeur. Les godets furent ſoudés à la plaque, & plongeoient entierement dans l'eau. On crut devoir mettre dans ces godets, d'autres godets de cryſtal deſtinés à recevoir les cires colorées, de peur que les teintes n'en fuſſent altérées par l'étain qui recouvre le fer blanc. Elles furent miſes en fuſion par l'action de l'eau bouillante, comme elles l'avoient été ſur la glace qui ſervoit de pierre à broyer.

Pour palette, on conſtruiſit un autre coffret plus petit, couvert, ainſi que la machine à broyer, d'une glace ſeulement adoucie & non polie, & on le remplit d'eau bouillante.

On s'étoit bien procuré le moyen de tenir les cires colorées dans un état de fuſion ſuffiſante pour qu'elles puſſent ſe prendre au pinceau; mais il reſtoit un obſtacle à vaincre: c'eſt que le panneau ſur lequel on devoit peindre étant froid, les couleurs devoient s'y figer auſſi-tôt qu'elles y ſeroient appliquées. Il falloit imaginer un moyen de tenir le panneau aſſez chaud pour que les couleurs reſtaſſent dans un état de fuſion qui permît à l'artiſte de les coucher, de les fondre, de les noyer à ſon gré.

On fit donc conſtruire une quatrième machine qui avoit la forme de celle à broyer les couleurs. La ſurface deſtinée à recevoir le panneau étoit une plaque de cuivre d'une ligne d'épaiſſeur. Aux deux bords étoit une couliſſe qui devoit aſſujettir le panneau: le reſte de la machine

Digitized by Google

étoit d'un fer-blanc très fort. Son épaiſſeur étoit de trois pouces dans œuvre ; ainſi elle devoit recevoir une épaiſſeur de trois pouces d'eau. A l'un des angles ſupérieurs étoit une ouverture pour recevoir l'eau ; à un angle inférieur étoit un robinet pour la faire écouler, quand il falloit la remplacer par de nouvelle eau bouillante.

Le panneau deſtiné à recevoir la peinture fut compoſé de trois planches de ſapin d'une ligne d'épaiſſeur chacune, & collées l'une ſur l'autre de façon que les fibres ſe croiſaſſent à angle droit. On crut devoir prendre ces précautions dans la crainte que le bois ne ſe voilât par l'impreſſion de l'eau bouillante. Les auteurs ont cependant reconnu dans la ſuite qu'une ſeule planche mince ſuffiroit : que s'il lui arrivoit de ſe voiler par la chaleur, elle ſe rétabliroit aiſément. Ils ont continué de donner la préférence au ſapin, parce qu'il ſe déjette moins que les autres bois, & ils ont conſeillé de ne pas employer ceux qui, par la roideur de leurs fibres & la compacité de leur tiſſu, ſe redreſſent difficilement quand ils ont été courbés par la chaleur.

Ils enduirent le côté du panneau deſtiné à recevoir la peinture, de pluſieurs couches de cire blanche. Les premières couches furent fondues avec une poêle pleine d'un braſier ardent, pour les faire pénétrer dans le bois. Sans cette précaution la cire colorée ſe feroit décompoſée en la faiſant fondre avec le réchaud, parce que les pores du bois abſorbant la cire des couleurs, ces couleurs ſeroient reſtées à la ſurface dénuées de cire.

Les inventeurs de cette manière de peindre conviennent qu'elle eſt très-compoſée, & qu'il eſt difficile de tenir l'eau au degré de chaleur néceſſaire pour chauffer les godets, la palette & le panneau. On en fit cependant l'eſſai. Un ſavant artiſte, M. Vien, peignit par ce procédé un buſte de Minerve, en ſe ſervant des broſſes ordinaires des peintres à l'huile. Quelques parties du tableau faiſoient de l'effet, mais ne répondoient pas à l'idée que l'on ſe forme de la peinture des anciens, & l'artiſte, peu ſatisfait de ſon travail, conſeilla aux auteurs de chercher des procédés plus faciles & plus ſûrs.

La recherche de la combinaiſon des quantités de cire convenable à chaque couleur, ne fut pas ce qui leur donna le moins de peine. « Certaines couleurs, diſent-ils, ne prenoient » qu'une très-petite quantité de cire, quoi- » qu'elles paruſſent devoir en abſorber beaucoup ; on obſervoit le contraire dans pluſieurs » autres : celles-ci, ſans un excès de cire, » ſeroient devenues caſſantes ; celles-là avec » le même excès devenoient graſſes. Preſque » toujours trompés dans les premiers eſſais, il » falloit les répéter juſqu'à ce que l'on eût » trouvé des proportions convenables. Combien » de fois fut-on obligé de chauffer & de ré- » chauffer la pierre ? Combien de temps, combien de cire, combien de couleurs perdues ? »

Nous allons tranſcrire la table qu'ont donnée les auteurs de la proportion différente des quantités de cire, eu égard aux différentes qualités des couleurs.

Blanc de plomb, une once. —Cire, quatre gros & demi.
Céruſe, une once. —Cire, cinq gros.
Vermillon, trois onces. —Cire, dix gros.
Carmin, une once. —Cire, une once & demie.
Laque, une once. —Cire, une once & demie.
Rouge-brun d'Angleterre, une once. —Cire, une once.
Ochre brûlée, une once. —Cire, dix gros.
Terre d'Italie, une once. —Cire, dix gros.
Jaune de Naples, une once. —Cire, quatre gros.
Stil de grain de Troies, une once. —Cire, une once & demie.
Stil de grain d'Angleterre, une once. —Cire, une once & demie.
Ochre jaune, une once. —Cire, dix gros.
Ochre de rut, une once. —Cire, dix gros.
Outremer, une once. —Cire, une once.
Bleu de Pruſſe, le plus léger, une once. —Cire, deux onces.
Cendres bleues, une once. —Cire, ſix gros.
Email fin d'Angleterre, une once. —Cire, une demi-once.
Laque verte, une once. —Cire, une once deux gros.
Terre de Cologne, une once. —Cire, une once & demie.
Noir de pêche, une once. —Cire, une once & demie.
Noir d'ivoire, une once. —Cire, dix gros.
Noir de fumée, une once. —Cire, dix onces.

La cire indiquée dans toutes ces opérations eſt celle que l'on nomme cire-vierge. Il faut prendre les couleurs que les marchands appellent broyées à l'eau, les broyer de nouveau à ſec, & les mettre enſuite ſur la machine à broyer, pour les incorporer avec la cire, de la manière que l'on a déjà detaillée. Il faut obſerver que le carmin, le vermillon, l'outremer, l'émail, le noir de fumée n'ont pas beſoin d'être broyés à l'eau, & que le blanc de plomb, la céruſe, la cendre bleue, & le noir de pêche une fois broyés à l'eau n'ont pas beſoin d'être de nouveau broyés à ſec. Les couleurs dont on vient de donner un état ſont ſuffiſantes pour peindre toutes ſortes de ſujets : mais d'ailleurs on pourroit préparer de même à la cire toutes les autres couleurs.

Le comte de Caylus, & M. Majault, ſur l'avis de M. Vien, chercherent une autre manière

Digitized by Google

dont la manœuvre fût plus facile. Voici la seconde qu'ils imaginèrent.

SECONDE MANIÈRE *de peindre à l'encaustique*. On prendra des cires colorées préparées comme on l'a dit à l'article précédent : on les fera fondre dans l'eau bouillante, en prenant une once de cires colorées pour huit onces d'eau. Lorsqu'elles seront entièrement fondues, on les battra avec une spatule d'ivoire ou des osiers blancs, jusqu'à ce que l'eau soit refroidie. La cire, par cette manœuvre, se mettra en petites molécules, & se divisera suffisamment pour être réduite en une espece de poudre qui nagera dans l'eau. On la conservera toujours humide dans un vase bouché ; car si la cire restoit à sec, les petites parties adhéreroient les unes aux autres, & elle ne seroit plus propre aux usages auxquels elle est destinée.

Pour peindre, on mettra la portion qu'on jugera nécessaire de ces cires humides dans des godets, & l'on opérera avec des brosses ou pinceaux ordinaires, comme si l'on peignoit en détrempe. Le procédé est absolument le même, puisque ce sont toujours des poudres très-fines, mêlées avec de l'eau, qu'il s'agit d'employer. Mais comme les poudres que l'on emploie dans le genre de peinture dont il est ici question sont mêlées de cire, on ne peut, comme dans la détrempe, faire les teintes sur la palette avec le couteau ; car les molécules de poudre colorée & imprégnée de cire, se colleroient ensemble & feroient une masse : il faut donc faire les teintes à la pointe du pinceau.

Cette peinture peut s'exécuter sur le bois crud, ou sur un panneau couvert d'un enduit de cire. Quand le tableau est achevé, on fixe les cires colorées au moyen du réchaud de dorcur, ou d'une poële mince remplie de feu. Si l'on donne la préférence au réchaud, il faut tenir le tableau verticalement : si l'on adopte l'usage de la poële, on mettra le tableau dans une position horizontale. De l'une ou de l'autre façon, les cires se fondant facilement, contracteront une forte adhérence avec le bois, & prendront une couleur plus vive.

M. Vien reprit, suivant cette seconde manière de peindre, le buste de Minerve qu'il avoit commencé suivant la première. Il fut plus content du dernier procédé, mais il y trouva encore des difficultés que n'offroit pas la peinture en huile. Cette difficulté ne seroit pas une raison absolue pour faire rejetter ce genre, s'il avoit d'ailleurs des avantages capables de le faire adopter. D'ailleurs les difficultés que l'on éprouve dans une opération sont quelquefois relatives à l'habitude de celui qui opère : elles s'évanouiroient par la fréquence de cette opération, qui procureroit avec le temps une habitude nouvelle. Un peintre à l'huile trouve des difficultés à peindre en détrempe, & le peintre en détrempe n'est pas à son aise quand il veut essayer de peindre à l'huile. Au reste, M. Vien ne termina pas encore le tableau par ce second procédé ; il le finit par une autre manœuvre que trouverent les mêmes inventeurs, & que nous ferons bientôt connoître sous le nom de *peinture à la cire*.

M. de Caylus étoit persuadé que, dans les manières que nous avons détaillées, il s'étoit fort approché de l'*encaustique* des anciens. Il paroît avoir senti qu'il s'en éloignoit dans deux autres sortes d'*encaustique*, qu'il inventa encore : mais homme d'esprit, il employa son esprit & son raisonnement à se persuader à lui-même que non seulement ces deux dernières manœuvres ne s'écartoient pas de la pratique des anciens, mais qu'au contraire ce devoit être précisément celles dont ils faisoient préférablement usage. Voici les raisons qu'il se donnoit à lui-même, & il faut avouer qu'elles sont au moins spécieuses. « La peinture en détrempe » a été, dit-il, la première peinture connue : » la peinture à l'*encaustique* lui a succédé. » Si les arts, comme on ne doit point en douter, » suivent l'ordre des idées, un moyen en » suggère un autre, & le second participe ordi- » nairement de celui qui lui a donné l'origine. » La peinture à gouache est donc vraisemblablement le principe de la peinture à l'*encaustique*.... Attacher sur le corps destiné à être » peint des couleurs mêlées avec des gommes » solubles dans l'eau, peindre à l'eau sur des » corps qui retiennent la couleur comme les » gommes, couvrir des mêmes gommes les » couleurs appliquées, c'est peindre en détrempe. Etendre à l'aide du pinceau des couleurs préparées avec de la cire pure, charger » de cire les couleurs déjà appliquées, mettre » des couleurs sur un corps enduit de cire, » les fixer en fondant la cire par le moyen du » feu, pour les rendre imprénétrables & indissolubles par l'eau, c'est peindre à l'*encaustique*, c'est remplir les vues que les Grecs » se proposoient dans cette peinture, c'est-à-dire, de faire des tableaux qui ne fussent » point exposés aux inconvéniens de la détrempe.

» Nous étions donc persuadés que, pourvu » que l'on n'employât que de la cire pure pour » fixer les couleurs par le moyen du feu, nous » marcherions sur les traces des Grecs, soit que » les couleurs fussent liées à la cire, avant » que de les employer avec le pinceau, soit » qu'elles le fussent après ; & que, les employant même de la façon dont nous allons » donner les détails, nous marcherions avec » plus de vérité dans la route que les Grecs » ont naturellement dû prendre ; car il est

Digitized by Google

» probable qu'ils ont employé le moyen le » plus simple & le plus analogue au moyen » déjà connu ».

TROISIÈME MANIÈRE *de peindre à l'encaustique*. Cirez une planche, en la tenant horitontalement sur un brasier ardent, & en frottant la surface chauffée avec un pain de cire blanche. Continuez cette manœuvre jusqu'à ce que les pores du bois aient absorbé autant de cire qu'ils en pourront prendre. Continuez encore, jusqu'à ce que la couche de cire ait pris à peu-près l'épaisseur d'une carte à jouer. Ensuite peignez avec les couleurs dont on fait usage à l'huile (*), mais qui soient préparées à l'eau pure ou légerement gommées. Mais ces couleurs, si on laisse la cire nue, ne s'y attacheront pas, ou ne s'y placeront que par taches irrégulières. Il est aisé de remédier à cet inconvénient; il suffit de prendre quelque terre crétacée, du blanc d'Espagne, par exemple, de le réduire en une poudre très-fine, & de répandre de cette poudre sur la cire: ensuite avec un linge, on la frotte légerement. Il se fixe, par ce moyen, sur la cire une légère surface de poussiere, qui fait un corps intermédiaire entre elle & la couleur. On peint ensuite aussi facilement que si le bois n'étoit couvert que d'une impression à la détrempe. Le tableau achevé on le présentera au feu: la cire se fondra à une chaleur même peu considérable, & le tableau sera fixé.

Nous n'omettrons pas ici une observation nécessaire. On sait qu'à la détrempe, les couleurs s'affoiblissent en se séchant; & qu'il faut par conséquent peindre d'un ton bien plus vigoureux que celui que l'on veut produire, sans quoi l'on ne feroit qu'un ouvrage fade & décoloré. Il n'en est pas de même ici, parce que la cire rend aux couleurs le ton qu'elles avoient lorsqu'elles étoient encore humides. Ainsi, dans la détrempe, il faut forcer le ton, & à l'*encaustique*, il faut l'affoiblir.

QUATRIÈME MANIÈRE *de peindre à l'encaustique*. On commence par peindre en détrempe, de la manière accoutumée, sur une planche très-unie. Le tableau terminé, on le place horizontalement, on le couvre entièrement de lames de cire très-minces, & l'on fait fondre cette cire avec une poële remplie d'un brasier ardent. La cire, en se fondant, pénètre la couleur & le bois, & fixe la peinture de manière qu'elle est indissoluble à l'eau.

Pour préparer les lames de cire, on fait chauffer de la cire blanche; on la rend souple, on l'étend au moyen d'un rouleau sur une glace, ou sur un marbre humide & modérément chauffé, jusqu'à ce qu'elle n'ait à-peu-près que l'épaisseur d'une carte.

Entre ces trois manières de peindre à l'*encaustique*, la troisieme est la plus facile. D'ailleurs elle ne differe de la quatrième, qu'en ce que, pour celle-ci, la cire est placée sous la couleur, & pour celle-là par-dessus. Toutes deux rempliſſent les principales conditions de l'*encaustique* des Grecs, puisqu'il n'y entre que de la cire & des couleurs, & qu'elles sont fixées par le moyen du feu. Les ouvrages, par ces deux procédés, peuvent s'élever à une vigueur, à un éclat que n'ont peut-être pas surpassé, peut-être pas même égalé les grands maîtres de la Grèce. Ils peuvent, sans craindre aucune altération, être exposés à la plus grande humidité, qualité qui a sur-tout fait préférer la peinture à l'huile à la détrempe.

Quoique nous pensions qu'aucune de ces quatre *encaustiques* n'est celle que les Grecs employoient dans leurs tableaux, nous reconnoissons qu'il seroit à souhaiter qu'au moins l'une d'elles fût perfectionnée. Il est vraisemblable que ces genres de peinture n'auroient pas les inconvéniens de celle à l'huile, dont les couleurs s'altèrent différemment par la présence de l'huile même, & finissent par s'écailler quand l'huile a été entièrement desséchée par le temps.

C'est donc avec raison que ces découvertes ont fait beaucoup de bruit dans le temps parmi les artistes & les amateurs des arts, & si, après quelques essais, elles ont été négligées, & même presqu'oubliées, il faut en accuser la force de l'habitude plutôt que les vices des nouveaux procédés. On ne pouvoit guère s'attendre que des artistes accoutumés à peindre à l'huile ou au pastel, adopteroient une nouvelle manœuvre qui devoit leur paroître difficile, parce que ce n'étoit pas celle qu'ils avoient l'usage de pratiquer. Quelquefois les nouveautés sont adoptées avec ardeur par la jeunesse: mais il n'en devoit pas être de même ici, parce que les jeunes gens qui se destinent à la peinture, prennent des leçons de peintres à l'huile ou au pastel, & quand ils pourroient faire de nouveaux essais, ils ont déjà pris une habitude à laquelle ils sont attachés. Ceux de ces jeunes gens qui se distinguent par le talent, & qui ont déjà une réputation commencée, ne se hasarderont guère à tenter de nouveaux procédés, parce que leurs premiers essais, moins heureux que leurs productions ordinaires, pourroient nuire à leur réputation. Ceux qui pourroient, par leur médiocrité, avoir besoin de se distinguer par la singularité d'une manœuvre nouvelle, seroient peu propres à faire

(*) L'auteur recommande d'employer les couleurs dont on fait usage à l'huile, parce que les blancs dont on fait usage en détrempe sont noircis par la cire comme par l'huile.

Digitized by Google

valoir de semblables découvertes, parce que la médiocrité de leur talent seroit rejettée sur les procédés dont ils feroient l'essai.

Quelle que puisse devenir la fortune de la découverte faite par le comte de Caylus, cet ami des arts mérite de la reconnoissance. Un amateur, M. Henri Liébaux, bien convaincu de cette vérité, & voulant conserver à la postérité l'époque de cette découverte, a fait présent à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Germain - des - prés, à Paris, d'un tableau *encaustique* représentant un bas - relief en marbre. Le Temps, figuré par un vieillard allé, tient un médaillon sur lequel on lit cette inscription :

A. D. M. D C C. L IV.
LUDOVICO XV
REGNANTE,
ΕΓΚΑΥΣΤΙΚΗ
REDIVIVA
ET PICTURA CUM CERA DETECTA
A D. COMITE DE CAYLUS,
ET D. MAJAULT, DOCT.
MED. PARIS.

Sur le marbre on lit :

« Hocce monumentum picturæ encausticæ » restitutoribus, & picturæ cum cerâ inven- » toribus, dicat Henricus Liebaux, R. C.ᵉˢ & » Ser.ᵐⁱ Principis Lud. Borbonii, C.ᵘˢ Claro- » montensis, geographus ordinarius, consor » regius, nec non societatis artium secretarius » perpetuus, & in perpetuam rei memoriam » bibliothecæ San - Germani consecravit. »

Les inventeurs des quatre *encaustiques* dont on vient de lire les procédés, en s'occupant des recherches nécessaires à leur objet, ont trouvé une manière de peindre à la cire sans l'intervention du feu. C'est ce que rappelle l'inscription du monument consacré par M. Liébaux. Cette sorte de peinture ne doit pas être classée entre les *encaustiques*, puisqu'on n'y fait point usage du feu. Nous allons rendre compte de cette découverte.

PEINTURE A LA CIRE. Le comte de Caylus & M. Majault avoient bien senti que la dissolution des cires dans les huiles essentielles étoit étrangère à leur recherche de l'*encaustique* des anciens, puisqu'il est au moins douteux qu'ils aient connu ces essences : mais ils n'avoient pas renoncé à en faire usage pour parvenir à trouver une manière de peindre qui, sans appartenir aux anciens, pouvoit avoir des avantages particuliers. Ils ne prétendoient pas que cette manière dût faire rejetter ni la peinture à l'huile, ni celle à détrempe ; mais ils la regardoient comme une richesse nouvelle pour l'art, parce que, dans ses effets, elle devoit différer de l'une & de l'autre. Elle devoit avoir un mat qui manque à la peinture à l'huile ; une vigueur, une solidité qui manque à la détrempe.

Il est intéressant de connoître les expériences répétées par lesquelles ils parvinrent à la découverte qu'ils cherchoient.

Première expérience. On mit une livre de cire blanche, réduite en petits morceaux, dans un poids égal d'essence de térébentine, & on la laissa infuser à froid pendant six jours. Au bout de ce temps, l'essence n'avoit encore dissout qu'une moitié de la cire. On doubla le temps & la quantité de l'essence, sans parvenir encore à une entière dissolution, qu'on ne put enfin opérer que par une addition de six onces d'essence. On broya des couleurs avec cette cire liquéfiée, on s'en servit à peindre un tableau, & l'on ne trouva pas de difficulté dans l'exécution : mais on s'apperçut bientôt qu'un lavage répété avec de l'eau commune enlevoit une portion de la couleur. Or ce qu'on cherchoit étoit une peinture capable de résister, même mieux que la peinture à l'huile, à la plus forte humidité, & par conséquent on n'avoit pas trouvé ce qu'on cherchoit.

Mais on reconnut que les couleurs qui avoient le mieux résisté au lavage étoient celles qui avoient le plus de cire : c'étoit une lumière qu'on acquéroit pour l'expérience suivante.

Seconde expérience. On prit des cires colorées telles qu'on les avoit employées pour la première manière de peindre à l'*encaustique*, & dont nous avons donné les proportions : on les fit diffoudre au bain-marie dans une quantité d'essence de térébentine double de celle de la cire, & la dissolution s'opéra facilement. Seulement les couleurs étoient un peu trop liquides, & l'on reconnut que six ou sept parties d'essence sur quatre de cire auroient été suffisantes. On peignit avec ces couleurs, elles résistèrent à l'eau, la découverte paroissoit consommée. On avoit d'ailleurs acquis une connoissance nouvelle ; c'est que l'on pouvoit diminuer la trop grande quantité d'essence employée dans la première expérience, en faisant la dissolution à chaud, & que cette excessive quantité d'essence avoit été la cause du défaut de solidité de la peinture. Mais quand on eut examiné le second tableau de plus près, on vit que les blancs étoient caffans & qu'ils se gerçoient. On s'assura mieux encore de ce défaut, en appliquant des couleurs sur du papier.

Troisième expérience. On crut que le remède étoit d'ajouter à la cire quelque corps gras,

Digitized by Google

tel que du sain-doux, ou des huiles non ficcatives. On en fit l'essai, &, comme on l'avoit soupçonné, on reconnut que ces substances grasses, employées même en petite dose, rendoient les cires gluantes.

Quatrieme expérience. La peinture à l'huile est elle-même cassante, sur-tout dans les parties où l'on a employé des couleurs non ficcatives auxquelles on a joint des huiles grasses: mais on vouloit vaincre ce défaut dans le nouveau genre de peinture que l'on cherchoit. On fait que c'est la résine qui donne la souplesse à la cire dans les petites bougies des lanternes: on crut qu'il falloit recourir au même moyen pour donner de la souplesse aux cires colorées, & on mêla deux ou trois onces de térébenthine à une livre de cire. Les couleurs furent encore gluantes, moins cependant qu'avec le mélange d'un corps graisseux. On essaya la térébenthine sèche appelée *gallipot*; la cire devint cassante: avec la colophone, elle eut le même vice, & les blancs, ainsi que les couleurs tendres, devinrent sales.

On se promit un plus heureux succès par l'emploi des vernis gras. On sait que les vernis de la Chine & du Japon sont à la fois souples & solides. La composition du vernis de la Chine n'étoit plus un mystere; ce n'est qu'un mélange d'une résine & d'une huile qui ressemble à nos huiles ficcatives: nos inventeurs étoient donc conduits par cette connoissance à la composition d'un vernis capable de donner à la cire la souplesse & la solidité.

Cinquieme & derniere expérience. » Composer » des vernis avec des résines solubles dans l'essence de térébenthine & un corps gras, faire fondre de la cire dans ces vernis, ajouter des couleurs à ce mélange, c'est, disent le comte de Caylus & Majault, tout le mystere des ingrédiens de cette derniere espèce de peinture » en cire.

» On commença par faire choix des résines » convenables aux parties colorantes auxquelles » on vouloit les associer. Celles qui, par exemple, auroient pu entrer dans la composition » du vernis fait pour préparer l'ochre jaune, » l'ochre de rut, la terre d'Italie, le rouge » d'Angleterre, & la laque, ne pouvoient pas » convenir aux vernis pour les blancs & pour » les bleus. Il falloit encore une autre résine » pour les vernis des couleurs obscures & » dorées. D'ailleurs les quantités de résine & » de corps gras devoient aussi varier dans la » composition des vernis, selon que la couleur » étoit plus ou moins seche ou plus ou moins » grasse: le mélange, par exemple, pour les » noirs, qui contiennent toujours par eux-mêmes, » un excès de parties grasses, n'auroit pas con- » venu aux blancs qui sont plus secs & plus » cassans que toute autre couleur. Il étoit par » conséquent nécessaire de faire les vernis pour » les blancs plus gras que ceux des bleus, & » beaucoup plus secs pour les noirs. Selon ce » plan, il auroit fallu, pour s'élever à la plus » grande exactitude, préparer autant de vernis » qu'il y avoit de couleurs. On voulut cependant simplifier la composition des cires colorées, parce que leur composition auroit » rendu la peinture en cire presqu'impratiquable. Après beaucoup d'expériences, réitérées » chacune plusieurs fois, on réduisit le tout à » cinq vernis qui ont semblé remplir toutes les » vues: on leur a donné les noms suivans afin » de les distinguer »:

1. Vernis blanc très-gras.
2. Vernis blanc, le moins gras.
3. Vernis blanc sec.
4. Vernis le moins doré.
5. Vernis le plus doré.

L'essence de térébenthine, fort commune & de peu de valeur, a été choisie pour le dissolvant des résines dont on a composé les vernis.

Pour la composition du premier vernis, le *vernis blanc très-gras*, on se servit d'une résine appellée mastic, qui est très-blanche. On auroit préféré la gomme de copal, si l'on avoit connu l'art de la dissoudre dans l'essence de térébenthine. On mit dans un matras à cou long deux onces six gros de mastic dans vingt onces d'essence de térébenthine; on fit la dissolution au bain de sable, & lorsque la résine fut dissoute, on y ajouta six gros d'huile d'olive cuite, dont on donnera la préparation. On filtra le mélange, & l'on ajouta autant d'essence qu'il en fallut pour que le tout fît un poids de vingt-quatre onces.

Le *vernis blanc moins gras* se compose comme le premier, & ne differe que par la dose de l'huile cuite: quatre gros de cette huile suffisent à vingt-quatre onces de vernis.

Le *vernis blanc sec* ne veut que deux gros d'huile sur les vingt-quatre onces de mélange. Dans ces trois vernis différens, la dose de la résine est la même.

Les vernis dorés sont composés d'ambre dissout dans l'essence de térébenthine.

On fait fondre à un feu modéré, dans une cornue, ou mieux encore dans un pot de terre neuve verniffé & fermé, de l'ambre jaune le plus beau, & entier. Il ne doit occuper que la moitié au plus du vaſe, parce qu'il se gonfle beaucoup en fondant. Quand il est presqu'entierement fondu, on découvre le pot. L'opération est longue: on reconnoît qu'elle est terminée, quand on n'apperçevra plus de morceaux d'ambre en remuant la matiere avec une spatule de fer. Alors on le laissera

Digitized by Google

fera refroidir, & on le réduira en poudre. On compoſera le vernis aux doſes ſuivantes :

Ambre préparé comme il vient d'être dit, deux onces ſix gros.

Huile d'olive cuite, ſept gros.

Eſſence de térébenthine, vingt onces.

On met l'ambre dans l'eſſence de térébenthine : lorſqu'il eſt diſſout, & il ſe diſſout aiſément même à froid, on ajoute l'huile, & l'on filtre le mélange à travers un papier gris. Comme il ſe diſſipe de l'eſſence pendant la filtration, on finit par en ajouter autant qu'il en faut pour que toute la compoſition peſe vingt-quatre onces. On conſerve ce vernis dans une bouteille bien bouchée.

La compoſition que nous venons de donner eſt celle du *vernis le moins doré*.

Le *vernis le plus doré* n'en diffère que parce qu'on laiſſe l'ambre ſur le feu trois à quatre heures de plus, ce qui lui fait prendre une couleur plus haute.

Compoſition de l'huile. Nos inventeurs ſe propoſoient d'éviter l'uſage des graiſſes ou des huiles qui s'altèrent facilement à l'air, comme le ſain-doux, les huiles de lin & de noix, & même celle de pavots qu'on appelle huile d'oliette. Ils avoient appris qu'un parriculier, ayant fait bouillir de l'huile d'olive dans un vaſe de verre pendant une heure, & l'ayant filtrée, & expoſée dans une bouteille à l'air froid, l'avoit trouvée plus figée que ſi elle n'eût pas été cuite, mais reſſemblante à une graiſſe très-blanche ; que ſept ans après, ayant regardé cette même huile qu'il avoit oubliée, il la trouva plus épaiſſe que l'huile ordinaire, mais blanche comme l'eau la plus limpide. Les huiles graſſes, ſoumiſes à la même expérience, étoient devenues jaunes-rouges. Cette épreuve fit donner la préférence à l'huile d'olives. On la fit bouillir dans un marras très-mince, on la filtra ; elle devint plus épaiſſe & très-blanche.

Compoſition des couleurs. Quoique nous ayons donné une table des proportions des cires & des couleurs qui ſont propres à la peinture *encauſtique*, nous ſommes obligés d'en donner une ſeconde pour la *peinture à la cire*, parce que ces proportions ne ſont plus les mêmes, quoique l'auteur de l'article *Encauſtique*, dans l'ancienne Encyclopédie, ait avancé le contraire. Il auroit reconnu ſon erreur, s'il avoit lu avec quelqu'attention le mémoire du comte de Caylus & de M. Majault : il y auroit vu que la proportion de la cire doit être différente dans la dernière maniere de peindre, parce que la quantité de reſine & d'huile qui entre dans le vernis, compenſe la quantité de cire qu'il faut retrancher pour que l'enveloppe des couleurs reſte toujours la même, & les rende également capables de réſiſter aux impreſſions de l'eau & de toute humidité. D'ailleurs la cire-vierge eſt celle dont on fait également uſage dans les deux genres.

Proportions des couleurs, de la cire & du vernis.

Blanc de plomb.

Blanc de plomb, huit onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc très-gras, huit onces.

Céruſe.

Céruſe, huit onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc très-gras, neuf onces.

Maſſicot.

Mêmes doſes que pour le blanc de plomb.

Jaune de Naples.

Jaune de Naples, huit onces.
Cire, quatre onces.
Vernis blanc le moins gras, huit onces.

Ochre.

Ochre, cinq onces.
Cire, cinq onces.
Vernis le moins doré, neuf onces.
Pour l'ochre de rut, il faut dix onces de vernis.

Stil-de-grain.

Stil-de-grain jaune, quatre onces.
Cire, cinq onces.
Vernis blanc le moins gras, neuf onces.

On ſe défie des ſtils-de-grains dans la peinture à l'huile ; peut-être ne méritent-ils pas plus de confiance dans la peinture à la cire. D'ailleurs ceux qui les compoſent, y font entrer, ſuivant leurs vues, différens ingrédiens, comme de la céruſe ou des terres crétacées qui en augmentent plus ou moins le poids, ce qui rend très-difficile de fixer la doſe de la cire qu'ils peuvent exiger, puiſqu'elle devroit varier ſuivant leur compoſition. Celle qu'on vient d'établir eſt pour le ſtil-de-grain le plus léger.

Pour le ſtil-de-grain d'Angleterre, on employera le vernis le plus doré, afin de ſoutenir un peu ſa couleur : il prend, d'ailleurs, la même quantité de cire & de vernis que le ſtil-de-grain jaune, & ne mérite pas plus de confiance.

Digitized by Google

Orpin jaune ou rouge.

Orpin, six onces.
Cire, deux onces.
Vernis blanc, le moins gras, trois onces & demie.

Les deux orpins, surtout le jaune, sont perfides à l'huile. Non-seulement ils noirciſſent, mais ils altèrent les couleurs qui les environnent. Quand les peintres en font uſage, ils y ajoutent des vernis pour les rendre plus ſolides. Comme ils ſeroient enveloppés néceſſairement de vernis, dans la peinture à la cire, il eſt vraiſemblable qu'ils y ſeroient moins dangereux; auſſi a-t-on cru remarquer que, dans cette peinture, ils ne s'altéroient pas facilement à l'air: mais c'eſt un fait dont on ne pourroit ſe bien aſſurer qu'en multipliant les expériences. Ceux qui voudroient reſſuſciter la peinture à la cire, ſeroient bien de ſe défier de ces couleurs. Elles pourroient perdre de leurs mauvaiſes qualités, & en conſerver encore trop.

Laque.

Laque très fine, quatre onces.
Cire, cinq onces.
Vernis moins doré, neuf onces & demie.

C'eſt encore une des couleurs pour leſquelles il eſt difficile de bien déterminer la quantité de cire qu'elles exigent, parce qu'elles ſont ſouvent différemment falſifiées. La doſe qu'on a déterminée eſt proportionnée à la laque la mieux compoſée & la plus fine.

Carmin.

En le ſuppoſant parfait & ſans mélange, on le compoſera comme la laque.

Vermillon.

Vermillon, ſix onces.
Cire, deux onces.
Vernis moins doré, trois onces & demie.

Rouge-brun d'Angleterre.

Rouge-brun, ſix onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis le plus doré, huit onces.

Terre d'Italie.

Terre d'Italie, cinq onces.
Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces.

Outremer.

Outremer, une once.
Cire, ſix gros.
Vernis blanc, le moins gras, dix à onze gros.

Cette couleur ſe manie plus facilement à la cire qu'à l'huile.

Bleu de Pruſſe.

Bleu de Pruſſe le plus beau, deux onces & demie.
Cire, cinq onces.
Vernis blanc, le moins gras, neuf onces.

Cendre bleue.

Cendre bleue, quatre onces.
Cire, deux onces & demie.
Vernis blanc, le moins gras, quatre onces & demie.

Email bleu.

Email bleu, ſix onces.
Cire, trois onces.
Vernis blanc, le moins gras, cinq onces & demie.

Cette couleur noircit à l'huile, mais elle n'a pas le même défaut à la cire. On peut en faire uſage pour glacer, parce qu'elle couvre peu. Elle eſt très-propre à couvrir des deſſous peints en bleu de Pruſſe.

Biſtre.

Biſtre, quatre onces.
Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces & demie.

Cette couleur, dont on ne fait uſage qu'en détrempe & au lavis, réuſſit très-bien à la cire, & jointe au vernis le plus doré, elle monte preſque au ton du ſtil-de-grain d'Angleterre, & a plus de ſolidité. Il faut être averti que les marchands de couleur ont coutume d'ajouter de la gomme au biſtre, après l'avoir broyé à l'eau, & qu'il ne doit pas être gommé dans la peinture à la cire. Mêlé avec les ochres, les carmins, la laque, le rouge-brun, le jaune de Naples, il produit de très-beaux tons.

Terre de Cologne.

Terre de Cologne, quatre onces.

Digitized by Google

Cire, cinq onces.
Vernis le plus doré, neuf onces & demie.

Cette couleur a le défaut de pousser dans la peinture à l'huile ; elle le perd dans la peinture à la cire.

Terre d'ombre.

Elle doit être préparée comme la terre de Cologne, parce qu'elle a les mêmes principes & les mêmes qualités.

Laque verte.

Laque verte, quatre onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc, le moins gras, huit onces.

Noir de Pêche.

Noir de pêche, trois onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc fec, huit onces.

Noir d'Ivoire.

Noir d'ivoire, quatre onces.
Cire, quatre onces & demie.
Vernis blanc fec, huit onces.

Noir de fumée.

Noir de fumée, une once.
Cire, huit onces.
Vernis blanc fec, quinze onces.

Il reste quelques couleurs, telles que le verd de gris, le minium, la terre verte, &c. que l'on n'a point mises en expérience. Ceux qui voudroient en faire usage, pourroient, d'après les proportions qui viennent d'être données, estimer quelle qualité & quelle quantité de vernis, & quelle portion de cire il faudroit faire entrer dans leur composition. D'ailleurs, quoique les auteurs ayent fait des expériences répétées, & qu'ils se soient assurés qu'avec les proportions qu'ils ont réglées, les couleurs seroient très-solides, & résisteroient au temps au moins aussi bien que dans la peinture à l'huile, ils ont déclaré qu'ils n'affirmoient pas qu'on ne pût encore rectifier les combinaisons qu'ils ont établies.

Manière de préparer les couleurs. Cette préparation peut se faire par le même moyen qui a été indiqué pour la première manière de peindre à l'*encaustique*, en observant les proportions établies pour la peinture en cire. On prendra ces couleurs ainsi préparées, on les mettra dans des pots de verre mince, avec le vernis qui leur convient ; on placera les verres dans la machine qui sera à-peu-près la même que pour l'*encaustique* : on fera fondre le mélange, & on le remuera continuellement, jusqu'à ce qu'il soit refroidi, avec une spatule ou un couteau d'ivoire, pour que la couleur ne se précipite pas. Ensuite il faudra boucher le vase avec du liége, pour éviter l'évaporation du vernis.

Mais le comte de Caylus, persuadé que la peine de faire chauffer l'eau chaque fois que l'on met de nouvelles couleurs sur la pierre, est capable de rebuter, indique une autre maniere à laquelle il ne doute pas qu'on ne donne la préférence : elle consiste à fondre la cire dans les vernis, & à y ajouter la couleur.

On met la cire & le vernis dans un bocal de verre mince ; on fait fondre la cire dans la machine destinée à cet usage, & dont on va donner la construction ; quand elle est fondue, on remue le mélange pour allier étroitement la cire avec le vernis ; on ajoute la couleur bien broyée à fec, on retire le bocal, on remue le mélange jusqu'à ce qu'il soit refroidi, & on le conserve bien bouché.

Machine à préparer les couleurs. La machine à préparer les couleurs à la cire, ne differe de la machine à godets indiquée pour l'*encaustique*, qu'en ce que la première devant contenir des pots de verre inégaux en diametre & en hauteur, doit avoir des loges proportionnées à ces verres.

Au reste, le Lorrain, homme à talent, & peintre de l'Académie royale de Paris, qui a travaillé en grand dans ce genre avec succès, négligeoit l'appareil d'une machine particulière. Il faisoit préparer ses couleurs dans de grands pots de terre vernissée, que l'on mettoit dans un chaudron plein d'eau bouillante.

Il ne faut préparer qu'une couleur à la fois, de peur que le vernis ne s'évapore sur le feu, tandis qu'on sera occupé à en remuer une autre jusqu'à ce qu'elle soit refroidie.

Instrumens pour la peinture en cire. Des pinceaux & des brosses ordinaires, une palette de bois, un couteau d'ivoire pour préparer les teintes, un pinceller contenant de l'essence de térébenthine, pour humecter les couleurs & laver les pinceaux ; tels sont les instrumens nécessaires pour cette sorte de peinture.

On feroit cependant bien, au lieu d'une palette de bois, d'en avoir une d'écaille, parce que celle de bois peut absorber une portion du vernis, & nuire à la fluidité des couleurs.

On recommande un couteau d'ivoire, au lieu d'un couteau à palette à lame de fer, parce que le fer peut altérer certaines couleurs & en décomposer d'autres.

Digitized by Google

Maniere de garnir la palette. On la garnit comme pour la peinture à l'huile ; mais comme la cire forme toujours, en se refroidissant, de petits grains qui nuiroient à l'ouvrage, il faut passer les couleurs les unes après les autres sous le couteau, en y ajoutant un peu d'essence de térébenthine quand elles ne sont pas assez fluides.

Peinture à la cire sur bois. Cette peinture peut s'exercer sur toute sorte de bois. Il sera pourtant mieux de choisir le moins compact, le plus uni, celui qui sera le moins sujet à se déjetter & à être attaqué par les vers. Le sapin, & surtout celui de Hollande, est très convenable à cette manière de peindre, & ne demande d'autre préparation que d'être bien raboté, parce qu'il a la propriété de hâper la couleur. Le cedre, le poirier, seront propres aux ouvrages très-finis ; on peut aussi, pour le même usage, employer le chêne, surtout celui de Vosge ou de Hollande. Mais ces trois sortes de bois, & ceux qui leur ressemblent, haperoient difficilement la couleur ; il faut leur donner un grain qui ressemble au tissu de la toile ; c'est à quoi l'on parviendra au moyen d'un outil qui a quelque rapport au berceau des graveurs en manière noire. Il est composé d'une lame d'acier & d'un manche rond. La lame, qui peut être longue de trois pouces, & large d'un pouce & quelques lignes, porte, à son extrémité, sur une face un biseau, & sur l'autre des sillons très-serrés. On aiguise cet outil du côté du biseau, & alors les sillons forment des pointes très-aigues qui donnent du grain au bois. On passe cet outil diagonalement sur toute la surface de la planche en appuyant un peu. S'il arrive qu'on ait donné le grain trop profond, on l'adoucira en y passant une pierre-ponce très-unie.

Peinture à la cire sur toile. On préférera la toile dont le grain sera uni & serré. Pour la préparer à recevoir la couleur, on appliquera avec une brosse deux ou trois couches de cire dissoute dans l'essence de térébentine, ou dans le vernis blanc le moins gras. Il faudra laisser sécher la première couche avant d'en appliquer une seconde, & lorsque la dernière sera seche, on fera fondre la cire en présentant la toile à un brasier ardent. Cette toile ne doit être chargée que de la quantité de cire nécessaire pour que toutes les parties en soient imbibées également, mais sans excès.

Il est encore une autre manière d'appliquer la cire : c'est de chauffer la toile au point qu'elle soit tiedie, par sa chaleur, de mettre la cire en fusion : ou encore de l'appliquer sur une plaque de cuivre bien chaude, & de la frotter avec un pain de cire. On comprend qu'à moins que la toile ne soit fort petite, le cirage ne peut se faire que par parties successives, & il faut avoir soin de le rendre très-égal.

Sur la toile cirée de l'une de ces manières, on pourroit peindre suivant le troisième procédé de l'*encaustique* ; mais alors on seroit obligé de rendre le cirage beaucoup plus fort, puisque la cire du fond doit imbiber & envelopper les couleurs dont il sera couvert.

Pour les ouvrages d'un fini très-précieux, on pourroit coller du papier sur la toile, & avoir attention que le cirage pénétrât la toile & le papier.

Peinture à la cire sur plâtre ou sur pierre. Si l'on peignoit à cru sur le plâtre, la couleur resteroit à la surface, & la peinture se détruiroit par écailles. Il faut donc couvrir le plâtre d'un enduit de cire, & mettre deux ou trois couches de plus que sur la toile. Pour que la cire pénètre le fond, on l'échauffera avec le réchaud de doreur. On employera le même procédé pour la pierre, surtout quand on aura lieu de craindre les effets de l'humidité.

La troisième espèce de peinture *encaustique* peut être pratiquée sur le plâtre ou la pierre, en prenant la précaution d'en boucher les pores. Cette précaution est nécessaire pour prévenir l'embut de la cire & les inconvéniens de l'humidité. Un vernis gras est le plus sûr des moyens qu'on pourroit employer. On le composera de parties égales d'huile de lin cuite, ou d'huile grasse des peintres, & d'ambre préparé de la manière qu'on a déja prescrite pour les vernis dorés. On liquefiera ce vernis avec de l'essence de térébenthine, & on en appliquera autant de couches qu'il sera nécessaire pour boucher les pores du plâtre. Lorsque ce vernis sera sec, on mettra l'enduit de cire dissoute, comme on l'a dit, on le laissera sécher, on peindra à l'eau avec les mêmes couleurs qu'on a coutume d'employer à l'huile, & on fixera la couleur avec le réchaud de doreur.

Blanc d'œuf sur les tableaux à la cire ou à l'encaustique. On prendra une brosse à peindre, neuve & très-propre, & de l'eau commune très limpide ; on lavera le tableau en le frottant légèrement avec la brosse, jusqu'à ce que l'eau ait pris partout : alors on enlevera l'eau superflue avec un linge doux & humide, & avant que le tableau soit sec, on appliquera le blanc d'œuf de la même manière que sur les tableaux à l'huile.

Vernis pour les tableaux à la cire. C'est un des avantages de ces tableaux de n'avoir pas de luisant. Cependant si, par un goût particulier pour cet éclat incommode & menteur, quelqu'un vouloit le leur procurer, il pourroit se satisfaire en y appliquant un vernis composé d'esprit de vin & de mastic. Ce vernis n'empêcheroit pas de retoucher le tableau : mais comme les retouches

les plus blanches jauniſſent facilement, on fera toujours mieux de s'en tenir au blanc d'œuf.

On peut commencer un tableau à l'*encauſtique* & le terminer à la cire. C'eſt de cette manière que M. Vien a fini ſon buſte de Minerve.

On eſt maître de peindre les parties d'un tableau à des temps différens, ſans que les jonctions des couleurs nouvellement appliquées, puiſſent être diſtinguées des anciennes; avantage que n'a pas la peinture à l'huile. Le comte de Caylus penſoit que la peinture à la cire conviendroit mieux que celle à l'huile pour reſtaurer de vieux tableaux. S'il ne ſe trompoit pas, cette utilité ſeule rendroit ſon invention précieuſe.

Il avertit que les ébauches de la peinture à la cire ont quelque choſe qui pourroit prévenir contre elle, parce que les couleurs ne paroiſſent pas couvrir autant que celles à l'huile; mais que cet inconvénient ceſſe quand on termine l'ouvrage.

» Nous n'avons rien fait, dit-il en terminant » ſon mémoire, qui n'ait été mis en épreuve par » d'habiles artiſtes; nous nous ſommes corrigés » d'après leurs réflexions; nous avons enfin parlé » de perfectionner ces deux genres de peinture » autant qu'il a été en notre pouvoir: nous ſe- » rons trop récompenſés de nos travaux, s'ils » peuvent être de quelque utilité ». Malgré l'abandon où eſt tombée ſa découverte, nous ne pouvons nous perſuader qu'elle ſoit inutile. Elle renaîtra peut-être un jour avec gloire & perfectionnée. Nous ne ſerions pas étonnés que cette réſurrection fût opérée par les Anglois plutôt que par nos concitoyens. Ce ne ſeroit pas la première fois que nos induſtrieux voiſins nous feroient connoître l'avantage de ce que nous aurions d'abord négligé.

La découverte de l'*encauſtique* fit beaucoup de bruit dans la nouveauté. M. Bachelier prétendit l'avoir faite indépendamment de M. de Caylus, & même avant cet amateur; cette aſſertion fut loin d'être prouvée; & d'ailleurs, la première invention qu'on peut accorder à M. Bachelier, & qui elle-même paroît être poſtérieure à celle du comte de Caylus, n'eſt pas celle d'une *encauſtique*, mais d'une peinture à la cire. Voyez l'article *encauſtique* par M. Watelet, dans le Dictionnaire de la théorie des Beaux-Arts, dont celui-ci n'eſt qu'une ſuite relative à la pratique des mêmes arts.

Comme dans toutes les queſtions auxquelles le public prend quelque intérêt, il ſe forma un eſprit de parti. M. Watelet lui-même, qui embraſſa le parti le plus juſte, ne ſe montra pas tout-à-fait exempt de paſſion dans l'article auquel nous venons de renvoyer. Il y a traité avec trop peu d'égards M. Bachelier, artiſte eſtimable, qui ſe diſtingua d'abord dans le genre de la peinture des fleurs, qui étonna enſuite le public par le rare talent avec lequel il peignit les animaux, & qui peu d'années après, s'éleva juſqu'au genre de l'hiſtoire, & mérita que l'Académie Royale le plaçât dans la claſſe de ſes profeſſeurs. Il auroit peut-être encore mieux aſſuré ſa gloire pour la poſtérité, ſi, continuant de peindre des animaux, il avoit préféré l'honneur d'être, en ce genre, le premier artiſte de ſon ſiècle, à celui de diſputer une palme paſſagère à une foule de rivaux fiers d'être cités quelque temps dans la première claſſe de la peinture: car on ne peut le diſſimuler; de tous ces peintres d'hiſtoire qui ſoutiennent la continuité du corps académique, & qui méritent plus ou moins l'eſtime de leurs contemporains, il ne reſtera pour l'avenir que le nom de ceux que la nature a marqués du ſceau du génie

Dans le temps où le public ſe partageoit entre M. Bachelier & le comte de Caylus, l'auteur de l'article *Encauſtique* dans l'ancienne Encyclopédie, M. Monnoye, montra ſa partialité contre le comte de Caylus en faveur de M. Bachelier.

Pour dégrader l'invention du premier, il tâcha de prouver que l'*encauſtique* qu'il avoit trouvée n'étoit pas celle des anciens; & nous penſons, comme lui, que ce n'étoit pas du moins celle des anciens peintres de tableaux; mais l'invention de M. Bachelier ne ſe rapproche pas davantage du procédé des peintres de la Grèce.

Dans l'intention d'établir ſes preuves, il détaille les conditions que doit avoir l'*encauſtique* pour être reconnue la même que celle des anciens: mais il confond les différens genres d'*encauſtique* qu'ils pratiquoient, & ne diſtingue pas la peinture des tableaux de celle des vaiſſeaux & de celle de bâtimens, que nous appellons peinture d'impreſſion, peinture à la groſſe broſſe, peinturage, barbouillage. Ce n'eſt pas avec des notions auſſi confuſes que l'on peut éclaircir une queſtion.

Il établit, 1.° que les anciens peignoient avec des cires colorées, qu'elles étoient peut-être mêlées d'un peu d'huile pour les rendre plus ſouples, & qu'ils les conſervoient dans des boîtes à compartimens.

Puiſqu'il eſt incertain que les anciens mêlaſſent de l'huile à leur cire, il ne falloit pas comprendre l'huile dans les ingrédiens de l'ancienne *encauſtique*, & le comte de Caylus s'eſt bien gardé de la faire entrer dans la ſienne. Dans ſa première manière, il a compoſé les cires de façon qu'elles peuvent ſe conſerver dans des boîtes à compartimens: dans ſa première & dans ſa ſeconde manières, il fait uſage de cires colorées.

2.° M. Monnoie dit que les anciens faiſoient fondre ces cires, & les employoient au pinceau. C'eſt ce que penſoit auſſi le comte de Caylus, & c'eſt ce que Pline ne permet pas d'admettre pour la peinture des tableaux: il dit, comme

Digitized by Google

nous l'avons vu, qu'on peignoit dans ce genre au *cestrum*, ou *virticulum* ou plutôt *veruculum*, c'eſt-à-dire avec des eſpèces de brochettes ou de poinçons. Les différentes manières de peindre à l'*encauſtique*, inventées par le comte de Caylus & M. Bachelier, exigeant l'uſage du pinceau, ne ſont donc pas l'*encauſtique* des anciens peintres de tableaux.

3.° M. Monnoie implore le témoignage de Vitruve, pour prouver que les peintres anciens fixoient leurs tableaux par l'inuſtion avec un réchaud plein de charbon qu'ils promenoient ſur la ſurface de la peinture. Vitruve & Pline, qui s'accordent à cet égard au point de s'exprimer preſque dans les mêmes termes, ne diſent aſſurément point que ce fût le procédé des peintres de tableaux, mais celui des peintres de bâtimens, lorſqu'ils vouloient fixer ſur les murailles des couches de minium. On peut même conjecturer du récit de Vitruve, que cette invention eſt dûe aux Romains, & qu'elle eſt poſtérieure aux temps d'un certain Faberius Scriba. Ce Faberius paroît n'avoir pas épargné les frais pour faire peindre les murailles de ſa maiſon en minium, & il perdit ſa dépenſe, parce qu'on n'avoit pas employé ce procédé. Croit-on qu'il n'en eût pas fait les frais, ſi dès-lors ce procédé eût été connu. Vitruve dit que cette opération ſe nommoit en grec καῦσις, *uſtion*, *brûlure*. La différence dans les noms en témoigne ordinairement dans les choſes. Il eſt donc probable que la καῦσις, l'*uſtion*, n'étoit pas la même choſe que l'ἐγκαῦσις, ἐγκαυστικὴ, l'*inuſtion*, la *brûlure intérieure*, enfin l'*encauſtique*. Mais ſi l'on admet que l'opération des peintres de murailles, étoit la même que celle des peintres de tableaux, les deux dernières manières de peindre à l'*encauſtique* du comte de Caylus s'accordent avec celle des anciens.

4.° La dernière condition établie par M. Monnoye, eſt que les anciens frottoient & poliſſoient leur ouvrage avec des linges nets. Mais il ſe trouve que cette manœuvre étoit celle des peintres de murailles, & Vitruve ni Pline ne dit qu'elle leur fût commune avec celle des peintres de tableaux.

M. Monnoye oublie une des conditions les plus certaines de l'*encauſtique* des anciens; c'eſt qu'elle étoit exécutée ſur le bois ou ſur le mur. Cette omiſſion eſt peut-être volontaire; car s'il eût exclu la toile de l'*encauſtique* des anciens, il auroit prouvé que celle de M. Bachelier différoit de celle des Grecs, puiſqu'elle s'exécutoit ſur la toile. Le comte de Caylus a fait faire ſur bois les eſſais de ſes inventions.

M. Monnoye aſſure que la première manière inventée par le comte de Caylus, n'eſt point l'*encauſtique*, puiſqu'on emploie l'eau bouillante au lieu du feu: cette objection nous paroît très-bien fondée.

Il déclare la ſeconde manière inventée par le comte de Caylus impoſſible dans l'exécution. On a vu cependant que M. Vien avança ſa tête de Minerve ſuivant ce ſecond procédé, & l'on ne peut conteſter la poſſibilité de ce qui a été fait. M. Vien trouva même cette ſeconde manière plus facile que la première, ſuivant laquelle il avoit cependant travaillé. Dans la ſpéculation elle paroît auſſi aiſée que la peinture en détrempe, puiſqu'on opère de même avec des couleurs réduites en poudre & broyées à l'eau. « Pour ne pas faire comme M. Monnoye, » dit M. Watelet dans une note que nous tranſ» crivons littéralement, nous ne nous en ſommes » rapportés qu'à nos yeux, & nous oſons aſ» ſurer, d'après ce que nous avons vu, que le » procédé de cette ſeconde *encauſtique* eſt très» poſſible & très-facile, & que les détails de » l'opération que MM. de Caylus & Majault » ont donnés dans leur ouvrage ne laiſſent rien » à deſirer. »

La troiſieme & la quatrieme maniere inventées par le comte de Caylus & M. Majault paroiſſent ingénieuſes à M. Monnoye: mais il dit que les conditions de l'*encauſtique* n'y ſont pas remplies. Elles le ſont cependant ſuivant lui-même, puiſqu'il admet comme *encauſtique* le procédé des anciens peintres de murailles rapporté par Vitruve. On voit en lui l'opiniâtreté & la chicane de la paſſion, qui veut tout refuſer au comte de Caylus, pour tout accorder à M. Bachelier.

Paſſons maintenant aux procédés de peinture *encauſtique* inventés par cet artiſte.

Première peinture encauſtique de M. Bachelier. Elle ne conſiſte qu'à ſubſtituer à l'huile la cire blanche diſſoute dans l'eſſence de térébentine.

Ce procédé, comme on l'a vu, fut le premier qui vint à la penſée du comte de Caylus: mais il ne s'y arrêta pas, parce que Pline garde le plus profond ſilence ſur les huiles eſſentielles, & qu'il n'eſt point du tout vraiſemblable que les anciens en aient fait uſage dans l'*encauſtique*. Au reſte, la diſſolution de la cire dans les huiles eſſentielles n'eſt point une découverte; c'étoit un procédé connu de tous les chymiſtes.

Quelques perſonnes ont ſoupçonné que l'idée de peindre avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébentine vint à M. Bachelier, ſur ce qu'on avoit ſenti une odeur de térébentine au tableau peint par M. Vien, d'après la découverte du comte de Caylus. Cette odeur venoit non de la partie du tableau peinte à l'*encauſtique*, mais de celle qui avoit été peinte ſuivant la maniere que le comte de Caylus appelle peinture à la cire. Cependant M. Bachelier a aſſuré que, pluſieurs années auparavant, le haſard lui avoit fait découvrir la diſſolution de la cire

Digitized by Google

dans l'eſſence de thérébentine, & que dès-lors il avoit fait quelques eſſais de peinture avec des couleurs broyées dans ce mélange de cire & d'eſſence. Il ſeroit peu honnête de ne le pas croire ſur ſon affirmation.

Mais ce qui eſt certain, c'eſt que cette matière n'a d'autre rapport avec l'*encauſtique* des anciens que l'emploi de la cire. Ce qui eſt encore certain, c'eſt que ce n'eſt pas même une *encauſtique*, puiſqu'on opere en ce genre ſans l'intervention du feu. Enfin le comte de Caylus, dans ſes premieres expériences ſur la peinture à la cire, a reconnu que cette pratique avoit de grands inconvéniens. Auſſi le Lorrain, peintre dont nous avons parlé, qui avoit commencé, comme M. Bachelier, par peindre à la cire diſſoute dans l'eſſence de thérébentine, crut-il devoir abandonner bientôt ce procédé pour celui du comte de Caylus. Il a peint à la cire non-ſeulement des tableaux, mais même des plafonds.

Cependant le Lorrain avoit, auſſi bien que M. Bachelier, inventé ce procédé : il auroit pu mettre ſa gloire à le défendre ; il en ſentoit les vices, & n'héſita point à l'abandonner.

Seconde peinture encauſtique de M. Bachelier. Ayez une toile forte & ſerrée : lavez-la pour en ôter l'apprêt ; tendez-la ſur un chaſſis, & diſpoſez ce chaſſis de maniere que vous puiſſiez tourner autour. Ayez des couleurs telles qu'on les emploie dans la peinture en détrempe. (Il faudroit dire telles qu'on les emploie à l'huile ; car les blancs dont on fait uſage à la détrempe noirciroient.) A meſure que vous peindrez faites humecter votre tableau par-derriere avec une éponge. Par ce moyen, vous pourrez, à votre gré, retoucher votre tableau, y mettre l'accord & le fini.

Prenez enſuite du ſel de tartre ; faites-en diſſoudre dans de l'eau tiéde juſqu'à ſaturation. Filtrez cette eau ſaturée à travers un papier gris, & recevez-la dans un vaiſſeau de terre neuve & verniſſée. Mettez ce vaiſſeau ſur un feu doux : jettez-y les uns après les autres des morceaux de cire vierge, bien blanche & bien pure. A meſure qu'ils ſe diſſoudront, cette ſolution ſe gonflera, montera comme du lait, & elle ſe répandroit même, ſi le feu étoit trop pouſſé. Il faut fournir à cette eau alkaline autant de cire qu'elle en pourra diſſoudre. On s'aſſurera que la diſſolution eſt parfaite, en la remuant doucement avec une ſpatule de bois : quand elle ſera parvenue à ſon dernier degré, on aura une maſſe d'une blancheur éblouiſſante, une eſpece de ſavon d'une conſiſtance de bouillie qui ſe diſſoudra dans l'eau pure, en auſſi petite quantité qu'on voudra, & fournira une eau de cire.

Le tableau terminé, on prend des broſſes, & on donne au derriere de la toile une ou pluſieurs couches plus ou moins fortes de cette diſſolution de cire. L'épaiſſeur des couches doit être proportionnée à celle de la toile & à la force des teintes.

Enſuite on remplit de charbons ardens des réchauds de doreur. Le peintre les fait promener derriere la toile, mais lui-même reſte placé devant ſa peinture : il examine les effets de l'inuſtion & de la fuſion de la cire qui pénetre la toile & les couleurs. Il dirige les mouvemens des réchauds, il ordonne de les hauſſer, de les baiſſer, de les fixer à une ſeule place, on de les changer juſqu'à ce que tout le tableau ſoit fuſe ſuffiſamment brûlé.

On peut retoucher le tableau, ſoit avec des couleurs préparées au ſavon de cire, ſous forme liquide, ou ſous forme ſéche, ſoit avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de thérébentine : ces différens moyens ſont au choix du peintre.

Ce qu'il y a de plus avantageux dans cette maniere de peindre à la plus grand rapport avec la troiſieme maniere à l'*encauſtique* du comte de Caylus. Il en a été queſtion pour la premiere fois dans l'ancienne Encyclopédie, article Encaustique, par M. Monnoye ; & les mémoires du comte de Caylus & de M. Majault avoient été mis au jour depuis quelques mois.

Le procédé du comte de Caylus peut s'exécuter ſur le bois ; celui de M. Bachelier, qui ne peut s'exécuter que ſur la toile, n'eſt certainement pas l'*encauſtique* des anciens, puiſque les Grecs ne peignoient pas ſur toile, que les Romains n'ont peint ſur toile que ſous le régne de Néron, & que peut-être, dans toute l'antiquité, il n'y a eu de peint ſur toile que le portrait coloſſal de ce prince.

L'invention de M. Bachelier doit avoir un grand vice : c'eſt qu'il entre de l'alkali dans ſon ſavon de cire, & que les alkalis gâtent un grand nombre de couleurs. Auſſi les couleurs des tableaux que M. Bachelier expoſa au ſalon pour confirmer ſa découverte, étoient-elles griſes & ſales.

Enfin les anciens, en parlant de l'*encauſtique*, ne font mention que de feu, de cire & de couleurs ; & le comte de Caylus n'a pas employé autre choſe. Il s'eſt donc conformé plus exactement au texte des anciens que M. Bachelier avec ſes eſſences & ſes alkalis.

Troiſieme peinture encauſtique de M. Bachelier. On délaye les couleurs dans l'eau de ſavon de cire dont on vient de voir la recette. On tient les couleurs dans des godets, & on les entretient dans un état d'humidité convenable en les humectant avec quelques gouttes de cette même eau de cire. On ſe ſert de pinceaux & autres inſtrumens ordinaires : mais la paleur

Digitized by Google

doit avoir reçu une préparation néceſſaire à ce genre. Il faut la tremper dans de la cire bouillante pour qu'elle s'en pénetre, & la mettre enſuite ſous une preſſe pour qu'elle ne ſe voile pas. On raiſle ce qui peut reſter de cire ſur cette palette.

Il faut auſſi avoir à côté de ſoi deux vaiſſeaux de terre pleins d'eau, pour nettoyer les pinceaux dans chacun de ces vaiſſeaux l'un après l'autre, afin de les décharger de couleurs: après quoi, on les eſſuie ſur une éponge.

Avec pluſieurs ſervietes appliquées les unes ſur les autres, on fait une ſorte de petit matelas qu'on humecte d'eau pure: on le tient appuyé derriere la toile, ou ſi ce matelas paroit trop incommode, on impregne d'eau de cire le derriere de la toile, & on l'humecte deux ou trois fois en hiver, & plus ſouvent en été.

Au reſte, le matelas & l'éponge ne ſont néceſſaires qu'à ceux qui, n'ayant pas l'habitude de peindre à la détrempe, ne ſavent pas fondre une teinte humide avec une teinte ſeche.

Le tableau terminé par ce procédé, il ne reſte plus qu'à le brûler: cette opération eſt indiſpenſable. Allumez donc un grand feu qui forme une nape ardente; préſentez-y votre tableau du côté oppoſé à la peinture; approchez-le davantage à meſure qu'il ceſſera de fumer: vous verrez la cire ſe gonfler, le gontlement ſe promener ſur la ſurface, & diſparoître quand il ſera devenu général. Alors le tableau ſera brûlé. Retirez-le peu-à-peu, comme vous l'avez approché, de peur que la ſurface ne reſte inégale par un refroidiſſement bruſque & ſubit. L'inuſtion, loin de detruire la peinture, la rend fixe & ſolide: elle change un enduit ſans corps & ſans conſiſtance, que le frottement le plus léger pourroit emporter, en une couche dure, compacte, adhérente, mince, flexible, & capable de prendre le poli.

Si le tableau étoit grand, on le brûleroit par parties, en promenant par-derriere le réchaud du doreur, comme dans la méthode qui précéde.

L'artiſte peut encore retoucher le tableau, même après qu'il eſt brûlé. Il faut l'humecter d'eau de cire. Le procédé convenable eſt de glacer la couleur; c'eſt-à-dire, que ſi l'endroit eſt trop dur, on y étendra une teinte plus claire, & l'on répétera l'uſtion pour l'endroit retouché: elle rétablira l'accord. On pourra auſſi, pour retoucher l'ouvrage, ſe ſervir de paſtels dont nous allons parler.

Quatrième peinture encauſtique de M. Bachelier. Prenez de l'eau de cire dont vous venez de voir la préparation. Donnez-en aux couleurs la quantité convenable. Broyez-les. Tranſportez-les du porphyre ſur un papier gris qui en boive l'humidité. Appliquez deſſus un morceau de carton avant qu'elles ſoient entièrement ſeches. Donnez-leur la forme ordinaire de paſtels, en les coulant & les laiſſant enſuite ſecher lentement à l'air libre: ces paſtels ſont tendres & mous, & capables de s'étendre ſous les doigts. Travaillez avec ces paſtels, & fixez la peinture par l'inuſtion, comme dans la méthode précédente.

Dans ce que les anciens diſent de l'*encauſtique*, il n'eſt queſtion ni de ſavon ni de paſtels. Si l'on veut que l'*encauſtique* qui ſe peignoit aux pinceaux, & qui étoit celle des peintres de navires, fût auſſi celle des peintres de tableaux, Pline dit qu'ils employoient avec le pinceau des cires fondues au feu, *reſolutis igni ceris penicillo utendi*, & c'eſt, il en faut convenir, une condition que n'a rempli ni le comte de Caylus ni M. Bachelier. C'eſt une obſervation que M. Monnoye n'a pas faite, parce qu'il vouloit preſenter le dernier comme le reſtaurateur de l'*encauſtique* des Grecs.

Mais en examinant la choſe avec impartialité, on reconnoîtra que le comte de Caylus & l'habile chymiſte qui l'a ſecondé dans ſes recherches, ont plus approché que M. Bachelier de ce que Pline nous apprend de l'*encauſtique* des anciens. On peut ajouter qu'ils en ont plus approché en admettant même les conditions que M. Monnoye exige pour cette *encauſtique*. Je ſuis loin de croire cependant qu'ils l'aient renouvellée. Je ſuis très-perſuadé que l'*encauſtique* des Grecs étoit très-différente de la leur: mais je penſe auſſi que l'*encauſtique* qu'ils ont inventée eſt d'une pratique plus facile & en même temps d'un meilleur effet que celle des anciens.

EXPLICATION *de la planche de la peinture encauſtique.*

Figures 1, 2 & 3, palettes de différentes formes, pour celle des peintures inventées par le comte de Caylus, qu'il appelle peinture en cire, & non *encauſtique*, il ſera bon d'avoir des palettes d'ecaille. Pour la troiſième ſorte d'*encauſtique* de M. Bachelier, elles ſont de bois, mais elles doivent avoir été trempées dans de la cire bouillante.

Figure 4, pinceaux.

Figure 5, couteau à broyer les couleurs ſur les paletes. Le comte de Caylus recommande qu'il ſoit d'ivoire pour la peinture en cire.

Fig. 6, forme de la boëte dans laquelle on tient de l'eau chaude pour fondre les couleurs, ſuivant la ſeconde maniere du comte de Caylus.

Fig. 7, glace qui tient lieu de pierre à broyer les couleurs, & qui eſt appliquée ſur un coffre de fer blanc. A l'un des angles de ce coffre eſt un goulot par lequel on verſe l'eau bouillante.

Digitized by Google

lante. Sur la glace eſt une molette de marbre.

Fig. 8, boëte de fer-blanc avec un goulot qui ſert à la remplir d'eau bouillante. A la ſurface de cette boëte ſont des trous deſtinés à recevoir les godets remplis de couleurs.

Fig. 9 & 10, godets de cryſtal. Pour la peinture en cire du comte de Caylus, les godets ſont de différentes grandeurs, ainſi que les trous du coffre.

Fig. 11, vaſes ou pinceliers, pleins d'eau, pour nettoyer les pinceaux ſuivant la troiſième manière de M. Bachelier.

ENCOLLER. (v. act.) On *encolle*, avant de les imprimer, les toiles deſtinées à être peintes. Il y a des peintres qui ne veulent pas que leurs toiles ſoient *encollées*, parce qu'ils craignent que cette préparation ne faſſe écailler les couleurs. Les doreurs *encollent* le bois qu'ils ſe préparent à dorer, & en faturent de colle tous les pores.

ENCRE *de la Chine*. Elle tire ſon nom de l'Empire qui la fournit. On en compoſe de factice. On en peut faire avec de l'extrait de réglifſe & du noir de charbon réduits en bouillie ſous la molette. On joint à cette pâte un peu de colle de poiſſon, & on la met dans des moules frottés de quelque ſubſtance graiſſeuſe. Ces moules peuvent ſe faire avec des cartes. Cette *encre* ſert à deſſiner à la plume, & à faire le trait des deſſins qu'on ſe propoſe de finir au lavis. Souvent on lave entiérement le deſſin à l'*encre de la Chine* : quelquefois elle ſert à faire les couches dans des deſſins au biſtre; elle fait le noir dans les lavis colorés que l'on nomme *aquarelle*.

ENDUIT. (ſubſt. maſc.) Compoſition dont on revêt les murs. Il faut que les parties d'un édifice qui doit être orné de peintures à freſque, ſoit préparé à les recevoir par un *enduit*. Il en ſera parlé à l'article FRESQUE.

ENTAILLE. (ſubſt. fém.) Les graveurs en bois donnent ce nom à un inſtrument de bois dont ils ſe ſervent pour ſerrer & contenir les petits ouvrages qu'ils ne pourroient aiſément tenir entre leurs doigts. On peut conſidérer l'*entaille* comme un quadre dans lequel ces ouvrages ſont preſſés, & qui en augmente le volume.

ENTRE-TAILLE. (ſubſt. comp. fém.) Mot en uſage dans la gravure en bois, pour déſigner des tailles plus nourries en certains endroits que dans le reſte de leur longueur. Dans la gravure au burin, on nourrit ainſi les tailles en les rentrant; mais dans la gravure en bois l'*entre-taille* doit être gravée au premier coup.

L'entre-taille, dans la gravure au burin, eſt une taille fine, paſſée entre deux autres tailles plus nourries. Ce travail ſert à exprimer les ſubſtances luiſantes, comme les eaux, les étoffes de ſoie, les métaux. La moire, les taches du marbre s'expriment par des *entre-tailles* interrompues. Ces *entre-tailles* ſont auſſi connues dans la gravure en bois. On peut, de même, dans la gravure à l'eau-forte, gliſſer des *entre-tailles* au moyen d'une pointe très-fine : mais ce travail n'a jamais le brillant qu'il peut recevoir du burin.

ESTOMPE. (ſubſt. fém.) L'*eſtompe* ſe fait ordinairement d'une bande de peau de chamois que l'on roule & qu'on aſſujettit dans la forme cylindrique en la couſant. On taille en pointe ce cylindre de peau, avec un raſoir ou un canif bien coupant. En paſſant l'*eſtompe* ſur les hachures de crayon dont on a couvert le papier, on les adoucit, on les noye enſemble, comme dans la peinture, on fond les teintes avec le pinceau. On peut ſe ſervir de l'*eſtompe* au crayon rouge ſur papier blanc; mais il eſt rare qu'on en faſſe uſage dans cette manière de deſſiner, parce que le crayon rouge eſtompé prend une couleur peu agréable. On réſerve ordinairement l'*eſtompe* pour les deſſins au crayon noir ſur papier de demi-teinte : on n'*eſtompe* point les lumières. Si l'on trouve quelquefois convenable de fondre certaines hachures faites au crayon blanc, c'eſt alors le bout du doigt qui tient lieu d'*eſtompe*. *Voyez* à l'article CRAYON, ce qui a été dit ſur les *Deſſins au crayon*.

Nous venons de parler de l'*eſtompe* comme ſervant à donner & fondre les hachures faites au crayon : mais ſouvent on deſſine avec l'*eſtompe* elle-même. Pour cela on écraſe du crayon noir tendre ſur un morceau de papier : les deſſinateurs appellent cela *faire de la fauſſe*. On froite l'*eſtompe* ſur ce crayon écraſé, & l'on deſſine avec cet inſtrument comme on peint avec la broſſe. C'eſt avec l'*eſtompe* qu'on établit les maſſes; c'eſt avec la pointe de l'*eſtompe* qu'on fait des hachures ſur ces maſſes; c'eſt encore avec cette pointe bien nourrie de poudre de crayon, que l'on frappe les touches : ce qui n'empêche pas que le deſſinateur ne ſoit maître de donner quelques touches avec le crayon lui-même quand il le trouve convenable; car tout ce que nous diſons ſur la pratique, eſt toujours ſubordonné au goût & à l'intelligence. Cette manière de deſſiner eſt très-convenable aux peintres, parce qu'elle a beaucoup de rapport avec la manière de peindre. Un autre avantage de l'*eſtompe* eſt de faire gagner un temps, qui eſt toujours beaucoup mieux employé à l'étude, qu'aux pratiques de la manœuvre. Une maſſe qui eſt établie en un inſtant à l'*eſtompe*, exigeroit beaucoup de temps pour l'établir à la pointe du crayon. Enfin

Digitized by Google

les masses sont plus sourdes à l'*estompe* qu'au crayon, parce qu'elles couvrent parfaitement le papier, dont la couleur est uniquement réservée pour les demi-teintes s'il est coloré, ou pour les lumières s'il est blanc.

On employe quelquefois l'*estompe* pour des *dessins* en petit : mais comme elle seroit trop forte si elle étoit faite de peau, on la fait avec de petits morceaux de papier roulé : la pointe n'en doit pas être coupée, mais déchirée, afin qu'elle puisse happer le crayon.

Digitized by Google

F

FAYENCE. (subſt. fém.) *Couleurs pour peindre la fayence.* Il n'eſt point de notre ſujet de nous arrêter à la fabrication de la *fayence*, ſorte de poterie de terre qui a pris ſon nom de la ville de Faenza dans la Romagne, en Italie, où elle a été inventée : mais le Dictionnaire de peinture doit indiquer les *couleurs* dont on fait uſage pour peindre la *fayence*. Il ne lui eſt même pas plus étranger de donner les *couleurs* des couvertes, que de parler de la ſorte de peinture qu'on appelle d'impreſſion.

Blanc. Il peut être comparé dans la fayence à ce qu'on appelle l'impreſſion dans les ſujets qui doivent être couverts de peinture. Il eſt compoſé d'une partie de ſalin, qui eſt le ſel de verre ; de ſix parties de ſable de Nevers, & de quatre parties de calciné ; c'eſt ainſi qu'on appelle une partie d'étain fin & cinq de plomb. On fait calciner au four ce mélange juſqu'à ce qu'il ſoit réduit en un gâteau de verre opaque & blanc comme du lait. On rompt ce gâteau, on l'épluche pour en ôter le ſable qui y eſt attaché, & on le réduit en poudre très-fine au moulin.

Bleu. On prend le meilleur ſafre ; on le met dans un creuſet ; on couvre le creuſet d'une tuile qui réſiſte au feu ; on met le tout ſous le four pour y être calciné : quand le four eſt froid, on retire le creuſet. On prend autant de ſmalt, & on broye le tout enſemble, juſqu'à ce que ce mélange ſoit réduit en poudre très-fine, & l'on conſerve cette couleur pour en faire uſage.

Rouge. Le plus bel ocre jaune calciné deux à trois fois dans le four où l'on cuit les marchandiſes, pilé & broyé, donnera cette couleur.

Jaune. La terre de Naples bien broyée & délayée.

Autre jaune. 4 livres de mine de plomb, ou de plomb rouge, 2 de cendre de plomb, 2 de ſable blanc, d'ochre rouge, ou d'ochre jaune calciné & réduit en poudre, 2 d'antimoine crud mis en poudre, 1 de verre blanc ou cryſtal, auſſi mis en poudre. Mêlez, faites calciner doucement, faites fondre enſuite, pilez & broyez.

Verd. 2 livres verd d'ardoiſe, 1 de limaille d'épingles, 1 de minium, 1 de verre blanc. Mettez en poudre, mêlangez, faites fondre & broyez.

Autre verd. 1 partie, de jaune, 1 de bleu : mêlez, broyez. En uniſſant ces deux couleurs, on aura différens *verds*, ſelon que l'on mettra plus ou moins de jaune, la quantité de bleu reſtant la même.

Autre verd. 4 de bouteilles caſſées, 1 ½ verd d'ardoiſe, 1 ½ de limaille d'épingles, un de ſoude d'alicant ou varech : mettez en poudre, pilez & faites fondre.

Brun. Calcinez de l'ardoiſe deux fois ſur le four ; mettez-la en poudre, prenez-en deux parties, 2 de poudre de bouteilles caſſées, 1 de chaux en poudre, 1 de ſoude & 4 onces de Périgueux. Mêlangez, faites fondre, &c.

Autre brun. 3 de minium ou mine de plomb, ½ de ſable d'Anvers, 1 d'ochre rouge, 4 onces de Périgueux.

Bleu violet. 1 de potaſſe, ½ ſable blanc, 2 de blanc à biſcuit, mais ſec, 8 onces de ſafre, 1 once de manganèſe. Mettez en poudre, faites fondre.

Les *couleurs* étant ainſi préparées, on les employe à l'eau, & au pinceau. On attend que la fayence qui a été trempée dans le blanc, ſoit ſeche avant de la peindre.

Les *couleurs* dont nous venons de parler, ſervent à la peinture de la fayence commune. Ceux qui fabriquent de belle fayence, employent de meilleures *couleurs* & un meilleur blanc.

Blanc fin. Tirez le ſel de ſoude, comme il ſe pratique dans l'art de la verrerie. Prenez 50 parties de ce ſel, 80 de beau ſable blanc, pur & net ; réduiſez le ſel en poudre & mêlangez-le avec le ſable. Faites calciner le mélange dans la tournette, comme s'il s'agiſſoit de faire du cryſtal. Cela fait, mettez en poudre en le pilant, & paſſez au tamis. Prenez 50 d'étain & autant de plomb : calcinez comme ci-deſſus & broyez. Paſſez au tamis ; ajoutez ces calcinés enſemble. Joignez-y 1 de la plus belle potaſſe blanche, 3 onces & 2 gros de manganèſe de Piémont, préparée comme dans l'art de la verrerie. Mêlez le

Digitized by Google

tout, passez au crible, faites fondre, épluchez & broyez comme le blanc dont nous avons déja parlé. Une livre de ce blanc équivaudra à deux livres de blanc ordinaire.

Il faut, au reste, faire une expérience de ce blanc en petit, parce que si le sable étoit tendre à fondre, comme celui de Nevers, il en faudroit ajouter davantage.

On pourroit faire le blanc avec la soude même, sans en tirer le sel : il suffiroit d'ajouter à la composition sur chaque 100 livres, 8 livres de manganèse : comme les fayenciers ne sont pas accoutumés à faire usage de la manganèse pour le blanc, ils diront peut-être qu'elle rendroit l'émail brun ou noirâtre : mais qu'ils en fassent l'expérience en petit avant que de rien prononcer; la violence du feu detruit toutes les couleurs accidentelles, & toutes les saletés.

Autre blanc à l'Angloise. 150 livres de varech, ou de la soude qui se fait sur les côtes de Normandie; 100 de beau sable blanc : ajoutez 18 livres d'étain & 54 de plomb; calcinez ensemble; 12 onces de manganèse préparée comme pour le cryſtal. Mêlangez, faites fondre, &c.

Autre blanc de Hollande. 50 de sable bien net, 15 de potasse, 20 de soude. Quand la soude aura été mise en poudre, on ajoutera 6 onces de manganèse; on mêlangera, on calcinera comme pour le cryſtal. On pilera, passera au tamis. On ajoutera 20 livres d'etain, 20 de plomb calcinés ensemble. Mêlangez, faites fondre dans le four, &c.

Bleu. Prenez du meilleur bol d'Arménie, calcinez trois fois, broyez. Prenez 12 livres de blanc fin réduit en poudre, 8 onces de safre ainsi préparé, 1 gros d'*aes uſtum* mis en poudre : mêlangez, mettez sous le four dans un grand creuset à fondre; laissez refroidir le creuset, rompez-le pour avoir la matière. Epluchez cette matière des écailles du creuset, & vous aurez un très-beau bleu.

Verd. Prenez de l'écaillemine, ou limaille d'épingles pilée : mettez au creuset, couvrez avec une tuile : mettez sur un fourneau crud un peu de charbon, allumez à l'entour, puis mettez dans la cheminée & augmentez le feu peu à peu, jusqu'à ce que le creuset soit couvert. Continuez pendant deux heures; la sez refroidir, piles, broyez, & gardez pour l'usage.

Prenez aussi l'écaille qui tombe de l'enclume des ferruriers, sans ordure, pilez, broyez & gardez pour l'usage.

Prenez 8 de blanc en poudre, 5 d'écaillemine préparée, 1 gros de pailles de fer préparées; mêlez, faites fondre, &c.

Pourpre commun. 6 de blanc en poudre, 3 onces de manganèse; mêlez, faites fondre, &c.

Jaune. 6 de blanc en poudre, 5 onces de tartre rouge de Montpellier; réduisez en poudre; 1 gros 36 grains de manganèse préparée; mêlez, mettez dans un grand creuset à cause de l'ebullition; faites comme ci-dessus.

Brun. 6 de blanc commun en poudre, 3 onces de périgueux, $\frac{1}{2}$ de safre : mêles & faites comme ci-dessus.

Noir. 6 de blanc commun en poudre, 3 onces de safre non-calciné, 2 de manganèse, 2 onces de périgueux, $\frac{1}{4}$ once de paille de fer. Mêlez, faites fondre, &c.

De ces couleurs mêlangées, on obtiendra toutes les autres.

Couverte.

La *couverte* n'est autre chose qu'une sorte de beau cryſtal tendre. Prenez 30 livres de litharge, 12 de potasse, 18 de beau sable blanc; ajoutez 2 onces d'arsenic blanc en poudre; faites fondre au four : cela fait, épluchez, comme le blanc, pilez, broyez. Cette composition donne un vernis brillant, & fait couler le blanc. Il faut qu'elle soit broyée & bien liquide : on l'employe de la maniere suivante.

On a une brosse ou aspersoire; on la trempe dans la couverte qui est fluide comme l'eau; on tient la brosse de la main gauche; on tire à soi le crin avec les doigts de la main gauche, & on le lâche rapidement; cette opération suffisamment répétée arrose la piéce comme par une espéce de pluie. En Hollande, on tient la piéce de fayence, couverte de blanc, & peinte, sur la paume de la main gauche, & l'on répand la couverte dessus en la lecouant.

Autre couverte blanche. Prenez quatre livres de cendres de plomb, 2 livres de cendres d'étain ou de potée, & une bonne poignée de sel commun : faites fondre le tout, jusqu'à ce qu'il se vitrifie, & formez-en des gâteaux pour l'usage.

Couverte jaune. Prenez cendres de plomb, minium & antimoine, de chacun une partie; de cailloux calcinés & broyés deux parties; une partie de sel gemme ou sel commun. Broyez, faites fondre, & procédez du reste comme à la couverte précédente.

Autre. Prenez 6 livres de cendres de plomb, 1 livre d'antimoine, autant de moulée d'ouvriers en fer, 6 livres de sable : faites fondre, &c.

Couverte verte. Prenez deux parties de sable,

trois parties de cendres de plomb, des écailles de cuivre à volonté ; faites vitrifier. Ajoutez, si vous voulez, une partie de sel, la matière en fondra plus aisement. Le verd sera plus ou moins foncé, suivant le plus ou le moins d'écailles de cuivre.

Couverte bleue. Prenez du sable blanc, ou des cailloux, réduisez-le en poudre : ajoutez égale quantité de cendres de plomb, & $\frac{1}{3}$ de partie de bleu d'émail : faites fondre, formez des gâteaux & gardez-les pour l'usage.

Autre. 6 livres de cendres de plomb, 4 de sable blanc bien pur, 2 de verre de Venise, une demi livre ou trois quarterons de safre, une bonne poignée de sel, & procedez comme ci-dessus.

Couverte violette. Prenez cendres de plomb, 1 partie ; sable pur, 3 parties ; bleu d'émail, 1 partie ; manganèse $\frac{1}{2}$ de partie, & procédez comme ci-dessus.

Couverte brune. Verre commun & manganèse, de chacun 1 partie ; verre de plomb, 2 parties ; opérez comme pour les autres.

Converte noire ou foncée. 2 parties de magnésie, 1 partie de bleu d'émail, 1 $\frac{1}{2}$ partie de cailloux calcinés, de cendre de plomb, & de chaux. Le reste comme ci-dessus.

Couverte singulière. Minium & cailloux calcinés, par partie égale, le tout réduit en poudre, mis en fusion & formé en gâteaux.

Couverte de couleur ferrugineuse. Cendres de plomb, deux parties ; cendres de cuivre & verre commun ou caillou blanc, 1 partie. Procédez comme pour les couvertes précédentes.

Les compositions suivantes sont de Kunckel, qui les a rassemblées dans son traité de la *Verrerie* : elles lui ont été communiquées par ceux qui, de son temps, travailloient à la fayence en Hollande : il les a vues pratiquer, & il en a éprouvé lui-même un grand nombre. Voyez la traduction que le baron d'Holbac nous a donnée de l'ouvrage de Kunckel.

Massicot, ou, *Base de la couverte blanche.* Prenez du sable fin, lavez-le avec soin ; mettez sur 100 livres de sable, 44 livres de soude, & 30 livres de potasse ; calcinez le tout, & vous aurez le massicot.

Autre préparation du massicot. 100 livres de sable blanc, 80 livres de chaux d'étain, 10 livres de sel commun : faites calciner le mélange à trois différentes reprises.

Autre couverte de chaux d'étain. 100 livres de plomb, 33 livres d'étain : faites calciner, & vous aurez ce que l'on nomme la *matière fine* pour la couverte blanche.

Autre meilleure. 40 livres de sable bien pur, 75 livres de litharge ou cendres de plomb, 26 livres de potasse, 10 livres de sel commun : faites calciner ce mélange.

Autre. 50 livres de sable pur, 70 livres de litharge, ou cendres de plomb, 30 livres de potasse, 12 livres de sel commun. Faites calciner. Il y a encore d'autres couvertes qui sont à-peu-près les mêmes.

On couvre les pièces de ces compositions fluides, on les peint ensuite, on les place dans les vases cylindriques de terre qu'on nomme *Gasettes*, & on met les gasettes dans le fourneau.

Email blanc. Prenez 2 livres de plomb, & un peu plus d'une livre d'étain ; calcinez ce mélange, & réduisez-le en cendres. Prenez de ces cendres 2 parties ; de sable blanc ou de cailloux calcinés, ou de morceaux de verre blanc, 1 partie ; de sel, $\frac{1}{4}$ partie. Mêlez, mettez à recuire dans un fourneau, & faites fondre.

Autre. Plomb, 1 $\frac{1}{2}$ livre, calcinez. Prenez de ces cendres 8 parties, de caillou & de sel calcinés, 4 parties. Faites fondre, &c. Il y a d'autres combinaisons de ces substances qui reviennent à peu-près au même.

Fondant pour mettre la couverte en fusion. Prenez du tartre calciné, 1 partie ; des cailloux & du sel en parties égales : faites fondre ce mélange & le passez sur les vaisseaux quand la couverte prendra mal.

Autre. Tartre calciné, cendres de plomb & d'étain, caillou en parties égales : sel, 2 parties, faites fondre ces substances.

Couverte blanche, qu'on pourra même porter sur des vaisseaux de cuivre. Plomb, 4 livres, étain 3 livres, caillou 4 livres, sel 1 livre, verre de Venise, 1 livre : faites fondre.

Autre. Etain 1 livre, plomb 6 livres ; faites calciner. Prenez de cette chaux 12, de caillou calciné 14, de sel 8 ; faites fondre par deux fois.

Autre meilleure. Etain 1 $\frac{1}{2}$, plomb 1 $\frac{1}{2}$, sel 1, verre de Venise $\frac{1}{2}$; opérez comme ci-dessus.

Digitized by Google

Autre. Plomb 4, étain 1 ½, caillou calciné 3, sel 2, &c.

Blanc pour peindre sur un fond blanc. Prenez un peu d'étain bien pur, enveloppez-le d'argile ou de terre, mettez-le dans un creuset, calcinez, cassez le creuset, vous en tirerez une chaux ou cendre blanche; servez-vous de cette cendre pour peindre; les figures que vous en tracerez viendront beaucoup plus blanches que le fond.

Il faut observer que, sur toutes les couvertes blanches qui précèdent, il faut surtout que le plomb & l'étain ayent été bien calcinés, & que le mélange, quand on y ajoutera du sel & du sable, soit remis encore à calciner pendant douze à seize heures.

Couvertes jaunes. Etain 2, antimoine 2, plomb 3, ou égale quantité de chaque substance. Calcinez, faites vitrifier ensuite. Cette couverte sera belle & très-fusible.

Autre jaune. Minium 3, poudre de brique 2, cendres de plomb 1, sable 1, d'une des couvertes blanches qui précèdent 1, d'antimoine 2. Faites calciner, & mettez ensuite en fusion.

Jaune citron. Minium 3, poudre de brique bien rouge 3 ½, antimoine 1. Mettez à calciner jour & nuit, au fourneau de verrerie pendant deux ou trois jours: fondez ensuite.

Autre jaune. Cendres de plomb & étain calcinés ensemble, 7 parties d'antimoine 1, faites fondre.

Autre. Verre blanc 4, antimoine 1, minium 3, mâchefer ½; faites fondre.

Jaune clair. Minium 4, antimoine 3, mélange de cendres de plomb & d'étain 8, de verre 3. Faites fondre.

Jaune d'or. Minium 3, antimoine 2, safran de mars 1. Faites fondre ensemble & pulvérisez. Faites fondre derechef, réitérez le tout jusqu'à quatre fois.

Autre. Minium & antimoine, de chacun 23; rouille de fer ½. Faites fondre à quatre ou cinq reprises.

Autre. Cendres de plomb 8, caillou 6, ochre jaune 1, antimoine 1, verre blanc 1. Calcinez & ensuite faites fondre.

Tous ces jaunes donneront des nuances & une fusibilité différentes, si, après les avoir mis en fusion, on les fait recuire. Le broyement même contribuera à varier les nuances & à rendre plus ou moins fusible.

Couverte verte sur un fond blanc. Prenez cendres de cuivre 2 parties, d'une des couvertes jaunes à volonté 2. Mettez en fusion deux fois, & peignez légèrement pour que la couleur ne soit pas foncée.

Autre. Verd de montagne, limaille de cuivre, minium, verd de Venise, par parties égales: faites fondre. On peut aussi s'en servir sans l'avoir mêlé en fusion.

Autre. Minium 2, verre de Venise 2, limaille de cuivre 1. Faites fondre.

Autre. Verre blanc, limaille de cuivre & minium en doses égales; faites fondre & broyez. Prenez ensuite de ce mélange broyé 2 parties, de verd de montagne 1.

Autre. Mêlez & broyez l'une des couvertes jaunes précédentes, & l'une des couvertes bleues qui vont suivre: suivant les quantités différentes de ce mélange, on aura différentes nuances de verd.

Couverte bleue. Cendres de plomb 1, cailloux pulvérisés 2, sel 2, tartre calciné à blancheur 1, verre blanc ou de Venise ½, safre ½. Faites fondre, éteignez dans l'eau, remettez en fusion & éteignez encore, & ainsi de suite plusieurs fois. Observez la même règle pour toutes les compositions où il entrera du tartre, sinon elles seront trop chargées de sel, & la couleur n'en sera ni belle ni durable. Calcinez le mélange, pendant deux fois vingt-quatre heures, au fourneau de verrerie.

Autre. Tartre 1 livre, litharge ½, safre demi-once, beau caillou pulvérisé ½ de livre. Faites fondre, & procédez comme ci-dessus.

Autre. Plomb 12, étain 1; réduisez-les en chaux. Ajoutez sel 5, cailloux pulvérisés 5, safre 1, tartre 1, verre de Venise 1. Procédez par la calcination comme ci-dessus, & faites ensuite fondre le mêlange.

Autre. Tartre 2, sel 2, cailloux 1, litharge 1, safre 1. Achevez comme ci-dessus.

Bleu violet. Tartre 12, cailloux & safre de chacun 12: achevez comme ci-dessus.

Autre. Etain 4 onces, litharge 2 onces, cailloux pulvérisés 5 onces; ajoutez une demi-drachme de magnésie, & achevez comme ci-dessus.

Digitized by Google

Tous les procédés qu'on vient de donner ont été éprouvés.

Couverte rouge. Antimoine 3 , litharge 3, rouille de fer 1; broyez & gardez pour l'usage.

Autre. Antimoine 2, litharge 3, safran de mars calciné 1; achevez comme ci-dessus.

Autre. Verre blanc, réduisez-le en poudre très-fine. Prenez du vitriol calciné ou rouge; ou plutôt le *caput mortuum* de l'huile de vitriol. Édulcorez avec l'eau, mêlez avec le verre broyé. Peignez, & faites ensuite recuire votre ouvrage pour faire fortir le rouge.

Brun pourpre. Litharge 15, cailloux pulvérisés 18, magnésie 1, verre blanc 15. Broyez & faites fondre.

Couverte brune. Litharge & cailloux pulvérisés, de chacun 14; magnésie 2. Faites fondre.

Autre. Litharge 12, magnésie 1. Faites fondre.

Couverte brune sur fond blanc. Magnésie 2, minium & verre blanc, de chacun 1. Faites fondre deux fois.

Couverte couleur de fer. Litharge 15, sable & caillou 14, cendres de cuivre 5. Faites calciner & fondre.

Autre. Litharge 12, cailloux 7, cendres de cuivre 7. Achevez comme ci-dessus.

Tous ces procédés sont d'artistes différens, & aucun ne donne la même nuance; il n'est donc pas superflu d'en avoir indiqué un si grand nombre. Il n'y a pas de circonstance où il importe plus d'avoir le choix. D'ailleurs Kunckel, dont on connoît l'exactitude dans le manuel & l'art expérimental, assure positivement qu'ils réussissent tous. (*Extrait de l'article* FAYENCE *de M.* DIDEROT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

FERMOIR, (subst. masc.) Instrument d'acier dont se servent les graveurs en bois. Les plus petits *fermoirs* sont faits avec des aiguilles.

FIEL, (subst. masc.) *Pierre de fiel.* C'est une pierre qui se trouve dans la vésicule du fiel des bœufs & autres animaux ruminans. Ces pierres sont de différentes grosseurs & plus ou moins arrondies. Broyées sur le porphyre, elles donnent un beau jaune doré qui s'employe dans la miniature & à la détrempe, & bien plus rarement à l'huile. La bile même des animaux ruminans, après avoir été desséchée, peut être employée à faire une couleur jaune.

FIXATION *du Pastel.* La facilité de la peinture au pastel, & la liberté qu'elle fournit à l'artiste de soigner, finir, retoucher son ouvrage autant qu'il lui plaît, donnent à cette manière de peindre bien des avantages sur la fresque & la détrempe, & même quelques uns sur la peinture à l'huile. Il ne manque à cette peinture que la solidité: quelques gouttes d'eau l'altèrent, le moindre frottement la détruit: si l'on peut y faire pénétrer quelque substance transparente & de nature concrete en dissolution, le pastel restera assujetti dès que cette substance sera sèche. Mais comment appliquer une liqueur sur des couleurs qui s'enlèvent aussitôt qu'on les touche?

La question n'est pas difficile à résoudre: il faut couvrir le pastel d'un tissu léger qui le garantisse du frottement, & c'est à travers ce tissu qu'on fera filtrer la liqueur que l'on y veut incorporer, qui pénétrera les couleurs, & les imprégnera de la matière solide à la fois & transparente dont elle sera chargée.

Ce moyen est aussi sûr que simple: il est aisé d'en faire l'épreuve de la manière que je vais indiquer.

Le pastel ne s'enlève de dessus le canevas qu'autant qu'il éprouve quelque frottement, ou qu'on le heurte avec un peu de violence. Si donc on se contente de poser légèrement sur la peinture un chassis monté d'un taffetas qui ne fasse qu'effleurer le pastel sans frottement ni secousse, il est clair qu'il n'en recevra pas la moindre altération, & que, par conséquent, on peut, sans crainte d'enlever ni d'effacer le pastel, insinuer à travers ce tissu, la liqueur propre à fixer les couleurs.

Il ne s'agit donc plus que de trouver la substance capable d'opérer cette fixation, & la liqueur capable de s'en charger.

Les résines qui, par leur transparence, sont la base des vernis, paroîtroient les substances les plus propres à cet usage. Mais toutes, à l'exception du camphre, qui n'a point de consistance, changent entièrement les nuances des couleurs. On ne peut donc employer que les gommes ou les colles qui n'ont aucune couleur par elles mêmes lorsqu'elles ont peu d'épaisseur, & qui n'altèrent pas la nuance des matières colorées.

Mais comment les incorporer au pastel, si l'eau seule peut les dissoudre, & s'il est des couleurs impénétrables à l'eau, telles que le bleu de Prusse, les laques, &c?

La réponse est qu'il n'existe aucune couleur impénétrable à l'esprit de vin. Il est vrai qu'il ne peut dissoudre les gommes, non plus que l'eau ne peut dissoudre les résines: mais si l'on combine ensemble l'une & l'autre liqueur, la difficulté s'évanouit: elles incorporeront au pastel la substance concrete dont elles seront chargées.

C'est le résultat qu'on obtiendra, lorsqu'après avoir dissout dans l'eau quelque gomme ou colle,

Digitized by Google

& verſé dans cette eau partie à peu-près égale d'eſprit de vin, on humectera le paſtel à travers un taffetas intermédiaire, avec un plumaceau chargé de ces deux liqueurs combinées. Le paſtel ſera ſur le champ pénétré par l'un & l'autre menſtrue au travers du taffetas, qu'il faudra tout de ſuite enlever de deſſus la peinture auſſi légérement qu'on l'y aura poſé.

On pourra croire que le paſtel doit alors s'attacher au tiſſu qui le touche. Il eſt vrai que j'en avois moi-même cette opinion au premier eſſai que j'en fis, & je fus étonné que le taffetas n'en eût rien enlevé, quoique je n'euſſe pas apporté de bien grandes précautions.

On pourroit auſſi penſer que la liqueur devroit altérer les nuances du paſtel, en l'imbibant de la liqueur même la plus tranſparente, puiſque la moindre goutte d'eau claire qui tombe deſſus, y laiſſe une tache.

Mais il faut obſerver que cette tache n'en ſeroit pas une ſi l'eau s'étoit étendue ſur toute la ſurface du tableau: il paroîtroit ſeulement moins velouté, parce que les molécules du paſtel ſe ſeroient un plus rapprochées. Puiſque les paſtels ont été préparés avec de l'eau ſans en avoir éprouvé d'altération, de nouvelle eau ne peut leur en occaſionner aucune.

Il ne reſte donc plus de doute que ſur la ſubſtance dont l'eau devient le véhicule. Aſſurément on ne ſauroit douter qu'elle altéreroit les couleurs, ſi, par elle-même, elle pouvoit influer ſur leur nuance, comme le font les matières huileuſes appellées réſines, la ſandaraque, le maſtic en larmes; ou ſi elle étoit elle-même plus ou moins colorée, comme la gomme-gutte, le ſang-dragon, &c. Mais dès qu'on emploie une matière non réſineuſe, dépourvue de couleur ſenſible, & capable ſeulement d'acquérir la même conſiſtance que les réſines par l'évaporation de l'eau qui la tenoit en diſſolution, les couleurs n'en ſeront pas plus altérées qu'elles ne le ſeroient par l'eau pure.

De toutes les ſubſtances concretes, ſolubles dans l'eau, les plus propres à remplir le but propoſé, comme n'ayant aucune couleur, ſont la gomme adragant, la gomme arabique, & les colles. Il eſt vrai que les gommes ont peu de corps & ne forment qu'une croute aſſez légere, qui, ne réſiſtant point à des frottemens un peu rudes, laiſſeroit le paſtel à découvert. Quelques limpides qu'elles ſoient, il vaut donc mieux employer les colles, & choiſir la plus belle & la plus tranſparente. A ce titre, la colle de gants, celle de parchemin, & par-deſſus tout la colle de poiſſon, méritent la préférence. Par ce moyen, les couleurs ne ſeront point altérées, & le paſtel ſe trouvera bien fixé.

Voici le mécaniſme de cette opération.

Choiſiſſez la colle de poiſſon la plus nette & la plus blanche, & faites-en couper une demi-once en très-petits morceaux. Comme elle eſt en feuilles roulées, & que le dedans en eſt toujours d'une qualité médiocre, il faut le jetter. Mettez-la dans une caraffe, avec une livre, à-peu-près, d'eau bien claire. Le lendemain vous mettrez la caraffe dans un poêlon preſque plein d'eau, ſur la braiſe: tenez tout cela ſur le feu trois ou quatre heures ſans ébullition, mais toujours prêt à bouillir. Remuez de temps en temps la colle avec une cuiller de bois. Au bout de ce temps, la colle ſera preſque entierement diſſoute. Verſez-la dans un autre vaſe au travers d'un linge. Si c'eſt dans une bouteille, il faut attendre que la liqueur ſoit preſque froide, ſans quoi le verre éclateroit. Quand vous voudrez l'employer, verſez-en dans une aſſiette une quantité proportionnée au beſoin: joignez-y partie à-peu-près égale d'eſprit de vin rectifié, & mêlez un inſtant les deux liqueurs avec un plumaceau.

La colle ainſi préparée, couchez votre tableau ſur une table, la peinture en-deſſus. Ayez un taffetas bien tendu ſur un chaſſis, & poſez-le ſur le tableau de manière que le taffetas touche légerement la peinture. Il eſt même bon de l'aſſujettir, en mettant, ſur le bord de ce chaſſis, deux ou trois morceaux de brique. Trempez un plumaceau dans la liqueur dont nous venons de parler, & paſſez-le un peu légerement ſur le taffetas d'un bout à l'autre, en évitant de paſſer deux fois ſur le même endroit. A l'inſtant la liqueur pénétrera le paſtel à travers le taffetas. Otez auſſitôt adroitement le chaſſis, & laiſſez votre tableau ſécher à l'ombre ſans le remuer. Le paſtel paroîtra d'abord très-rembruni: mais, ſemblable aux crayons qui ſont toujours obſcurs juſqu'à ce qu'ils ſoient ſecs, la peinture, en ſéchant, redeviendra ce qu'elle étoit.

Cependant ſi les crayons avoient été compoſés ſans choix, ou que les couleurs du tableau fuſſent tourmentées, il pourroit arriver que les teintes reſteroient un peu plus brunes qu'elles ne l'étoient avant l'opération, d'autant que le blanc de Troyes ayant peu de corps, les couleurs alliées à ce blanc prennent le deſſus & dominent. Pour prévenir cet inconvénient, tenez un peu plus clairs que vous n'auriez fait tous les tons de votre tableau ſans exception, par ce moyen, les touches ſeront toutes au point convenable.

Par ce mécaniſme très-ſimple, on peut peindre au paſtel des tableaux de la plus grande étendue, & fixer enſuite la peinture à l'aide d'un chaſſis mobile de taffetas ou de crin fort ſerré. Pour cet effet, on n'auroit qu'à faire préparer une toile très-fine, montée ſur un chaſſis de la grandeur convenable, & la faire imprimer à la colle avec de la craie: c'eſt ce qu'on appelle en détrempe. Le paſtel adhere très-bien ſur un pareil canevas, & peut être fixé comme ſur un tableau de chevalet: c'eſt une opération de deux minutes.

Dans ce cas, il ſeroit bon, pour plus de précaution,

Digitized by Google

caution, d'avoir deux ou trois de ces chaſſis mobiles dont nous venons de parler, afin d'arroſer & laver d'eau chaude, avec une éponge, celui qui viendroit de ſervir, pendant qu'on employeroit l'autre, parce que ſi, par haſard, il s'étoit attaché quelques particules de paſtel au tiſſu du taffetas, on ne les porteroit pas ſur les autres parties du tableau.

Il ſeroit encore bon d'avoir, au lieu de plumaceaux, deux ou trois pinceaux faits exprès, pour pouvoir les laver de temps en temps dans l'eau chaude. Ces pinceaux doivent avoir, à-peu-près, la forme des vergettes dont on broſſe les habits, & la longueur d'environ ſix pouces, non compris la poignée qui doit être un peu recourbée : mais ils ne doivent guere avoir que deux rangs de poil de bléreau, d'environ deux pouces de ſortie, parce qu'il ne faut pas répandre à la fois trop de liqueur; elle pourroit s'épancher & confondre les teintes, quoique je n'aye jamais éprouvé cet inconvénient. Je me ſuis quelque fois ſervi d'une pate de lievre.

S'il arrivoit, car il faut tout prévoir, qu'en étendant la liqueur, les poils du pinceau pénétraſſent dans le tiſſu du taffetas, & ſe chargeaſſent de couleur, on s'en appercevroit ſur le champ; la liqueur ne manqueroit pas de devenir louche dans l'aſſiette à meſure qu'on y tremperoit le pinceau pour en prendre : en ce cas, il faut renouveller ſur le champ la liqueur & changer d'aſſiette.

On doit compoſer peu de liqueur à la fois, parce qu'elle pourroit ſe corrompre au bout de quelques jours, à moins qu'on ne mêlât tout de ſuite la diſſolution de colle avec pareille quantité d'eſprit de vin; ce qu'il faut faire en incorporant les deux liqueurs, de manière qu'on verſe alternativement dans la bouteille un verre de diſſolution de colle avec autant d'eſprit de vin. Dans un temps froid, cette diſſolution ſe coagule & reſte en mucilage : mais, pour lui rendre la fluidité néceſſaire, il ſuffit de mettre la bouteille dans de l'eau, qu'on fera chauffer un inſtant. Mettez auſſi, dans les temps froids, l'aſſiette ſur l'eau chaude, pour tenir la compoſition plus liquide pendant l'opération.

Comme on pourroit faire quelque mépriſe la premiere fois qu'on voudra la pratiquer, il convient d'en faire l'eſſai ſur quelqu'ouvrage de peu de conſéquence, ou même ſur la moitié ſeulement d'un tableau qu'on aura peint tout entier pour cette expérience, afin de juger de la différence des tons lorſqu'il ſera ſec, & de l'effet de la liqueur ſur le paſtel.

Il eſt bon d'attacher quelques morceaux de carte ſur les angles du chaſſis de taffetas, lorſqu'on ſe propoſe d'en faire uſage pour fixer le paſtel ſur de grands tableaux, parce que le papier des cartes, en effleurant le paſtel, n'en emporte pas la moindre particule, lors même que le chaſſis y fait quelque frottement.

Telle eſt la manière dont j'ai fixé le paſtel ſur des canevas, ſoit de toile imprimée en détrempe, ſoit de vélin, ſoit de papier.

M. Loriot s'eſt ſervi d'un autre procédé, qu'il a fait connoître enfin le 8 janvier 1780 à l'Académie de peinture. Il employoit la même compoſition; mais il la faiſoit jaillir ſur le paſtel en forme de pluie, avec une vergette qu'il trempoit légérement dans la liqueur. A l'aide d'une baguette de fer courbé, il faiſoit revenir à lui les ſoies de cette broſſe, & les laiſſant enſuite échapper, elles répandoient ſur la peinture, en ſe redreſſant bruſquement, par l'effet de leur élaſticité, des gouttes de liqueur qui la couvroient inſenſiblement toute entiere, en continuant d'arroſer ainſi tout le tableau. Ce procédé réuſſit bien, mais il exige de la patience & beaucoup d'adreſſe. Il faut auſſi que la diſſolution de colle ſoit extrêmement claire, & même aſſez chaude, ſurtout en hiver; autrement elle ſe fige en l'air & fait des taches.

M. le Prince de San-Severo a trouvé, de ſon côté, un moyen de fixer le paſtel, & n'en a jamais fait un ſecret : on le connoiſſoit en France par la relation de M. de la Lande publiée en 1769, onze ans avant que M. Loriot eût ceſſé de cacher le ſien. La compoſition qu'ils employoient étoit à-peu-près la même. M. le Prince de San-Severo faiſoit diſſoudre de la colle de poiſſon dans de l'eau pure, & y mêloit enſuite de l'eſprit de vin : mais il commençoit par la faire infuſer dans du vinaigre diſtillé. Ce n'étoit pas d'ailleurs ſur le paſtel qu'il appliquoit immédiatement la liqueur; mais derriere le canevas qu'il tenoit renverſé, la peinture en deſſous, de maniere qu'elle s'inſinuoit au travers & venoit imbiber le paſtel. Ce procédé réuſſit parfaitement : on ne court pas le moindre riſque de gâter le tableau; mais on ne peut l'employer que ſur un canevas de taffetas ou de papier bleu : ſur tout autre la liqueur ne pénétreroit pas.

Dans les trois procédés rapportés ci-deſſus, la compoſition de la liqueur eſt la même; toute la différence eſt dans la manière de l'appliquer. L'uſage & le temps apprendront quelle eſt la plus commode, la plus expéditive, & la moins ſujette aux inconvéniens.

On peut, avant de faire diſſoudre la colle dans l'eau au bain-marie, commencer par la faire infuſer vingt-quatre heures dans une once de vinaigre diſtillé, ſuivant le procédé du Prince de San-Severo, qui d'ailleurs indique des proportions de colle trop fortes : il eſt certain que le vinaigre eſt utile contre la piquûre des inſectes qu'il écarte, & que la colle peut attirer.

Il ne manquoit à la peinture au paſtel que la ſolidité : l'y voilà parvenue. (*Traité de la peinture au paſtel.*)

FLINQUER. (v. act.) C'eſt une opération préparatoire pour la peinture en émail. Quand la pièce de métal qui doit recevoir l'émail eſt champlevée, il faut la *flinquer*, c'eſt-à-dire, la piquer avec le burin ou l'ongleire, comme les limes dont ſe ſervent les menuiſiers, & qu'on appelle *limes à bois*. Ce travail retient ſolidement l'émail, & lui donne en même temps plus d'éclat que s'il étoit appliqué ſur une pièce liſſe.

FOIE DE SOUFFRE. Il peut être d'un uſage très-utile pour éprouver les couleurs dont on ſoupçonne la tendance à noircir. Toutes celles qui ſont fournies par les chaux métalliques tendent à ſe revivifier en métal, quand elles ſont expoſées aux émanations du principe inflammable dont elles ſont compoſées: elles deviennent alors d'une couleur ſombre & pouſſent au noir. Telles ſont preſque toutes les chaux de plomb, de biſmuth, de mercure & d'argent qui proviennent de la diſſolution de ces ſubſtances dans les acides. Il faut donc bannir, autant qu'il ſe peut, de la peinture toutes ces préparations, comme la *ceruſe*, le *blanc de plomb*, les *maſſicots*, le *minium*, la *litharge*, le *magiſtere de biſmuth*; en un mot, toutes les couleurs qui ne reſiſtent pas à la vapeur du *foie de ſoufre* en effervescence avec un acide. On peut être aſſuré qu'elles ne fourniront que des teintes infidelles, dont l'apparence ſéduiſante n'a qu'un charme trompeur. Le *foie de ſoufre* eſt une pierre de touche à laquelle elles ne peuvent réſiſter. Il ſuffit de le mêler avec du vinaigre, & l'on voit auſſitôt ſi les couleurs qu'on expoſe à la vapeur qu'il exhale, doivent noircir avec le temps. On leur verra prendre en un inſtant la teinte déſaſtueuſe qu'elles contracteroient avec le temps.

On ne trouve pas du *foie de ſoufre* partout: voici comment il ſe compoſe. On prend une once de fleur de ſoufre & deux onces d'alkali fixe: on les met dans un matras, avec cinq ou ſix onces d'eau, ſur un bain de ſable; on fait bouillir le mélange à petit feu pendant trois ou quatre heures, en le remuant de temps en temps. On le laiſſe refroidir; puis on le renferme dans une bouteille qu'on bouche bien: c'eſt du *foie de ſoufre* en liqueur. On peut le faire ſans eau, dans une capſule de terre, en plus ou moins grande quantité: l'opération va plus vîte; il ſuffit de bien mêler ſur le feu l'alkali fixe & la fleur de ſoufre. (*Traité de la peinture au paſtel.*

FONTE *des Statues en bronze*. Quand l'artiſte chargé de faire une ſtatue qui doit être coulée en bronze, a terminé ſon modèle & toutes les opérations qui doivent conduire au moment de la fonte; quand il a employé pendant un temps conſidérable, toutes les reſſources de ſon art & de ſon génie pour laiſſer à la poſtérité un chef-d'œuvre colloſſal; il peut voir ſe détruire, en un inſtant, par le défaut de la fonte, le fruit de tous ſes travaux & toutes ſes eſpérances de gloire. L'opération critique de la fonte eſt expoſée à mille cauſes d'accidens que toute l'induſtrie humaine ne peut prévoir ni prévenir. Mais plus ces accidens ſont fréquens & difficiles à parer, plus l'art doit s'appliquer à lutter contre toutes les cauſes qui peuvent les produire.

Comme il eſt rare que, chez les modernes, un même artiſte faſſe pluſieurs colloſſes en bronze, l'expérience des manœuvres de la fonte manque aux ſtatuaires, & ils ont coutume de ſe repoſer de cette opération délicate ſur un fondeur de profeſſion qui, ordinairement, n'a jamais fondu lui-même que des canons ou des cloches. Mais ſi l'artiſte abandonne à des mains étrangeres cette opération deciſive, il faut du moins qu'il en ait la théorie, & que, s'il n'oſe opérer lui-même, il puiſſe guider au moins l'ouvrier auquel il ſe confie.

Dans la partie theorique de ce Dictionnaire, on a donné quelqu'idée des différentes manœuvres qu'exige la fonte des ſtatues. Voyez l'art. FONTE. Ce qu'on a dit peut ſuffire aux amateurs qui veulent ſatisfaire leur curioſité: mais les artiſtes qui veulent pratiquer eux-mêmes, ou conduire la pratique des ouvriers qu'ils employent, ont lieu d'exiger des détails plus circonſtanciés. Nous allons les donner tels qu'ils ont été publiés par M. Mariette, d'après les opérations de la fonte de la ſtatue équeſtre de Louis XV par Bouchardon.

1. *Des atteliers, & en particulier de la fonderie.* Le choix d'un lieu convenable pour établir la *fonderie*, eſt le premier ſoin dont on doive s'occuper. Il mérite une attention particuliere & des précautions ſcrupuleuſes. Il ne ſuffit pas que l'emplacement qu'on adopte ſoit ſpacieux, ouvert, uni, iſolé, & d'un accès facile: toutes ces conditions remplies, on riſqueroit de voir détruire les travaux dont il doit être le théatre, s'il étoit expoſé aux atteintes de l'eau. Il eſt donc indiſpenſable non-ſeulement qu'il ne puiſſe être inondé par des ravines; mais qu'il ſoit même éloigné de tout ce qui peut faire contracter au terrein de l'humidité. Pour s'aſſurer contre ces inconvéniens, on aſſied l'établiſſement ſur un côteau peu élevé.

Mais cette précaution n'eſt pas encore ſuffiſante. Il ne ſuffit pas de s'être garanti de l'humidité à la ſurface du ſol, il faut encore être certain qu'elle ne ſera pas à craindre même au fond de la foſſe qu'il faudra pratiquer. On acquiert cette certitude en fondant le terrein au moins juſqu'à la profondeur que doit avoir la foſſe: il faut être bien aſſuré que même à cette profondeur, on reſtera encore fort au-deſſus de l'eau des puits voiſins, dans ſa crue la plus haute. Sans cette

Digitized by Google

précaution, on auroit toujours à craindre que l'eau ne vînt à filtrer dans la fosse.

Cependant, quand on n'est pas maître du terrein, il faut se déterminer à construire la fosse & le fourneau en contre-haut, & à les établir sur la surface même du terrein. L'opération en devient plus dispendieuse; mais cette méthode a ses avantages qui lui sont particuliers & qui peuvent être regardés comme un dédommagement de la dépense. C'est ainsi qu'a été fondue la statue de Louis XIV, à la place de Vendôme, par Girardon, & celle de Pierre I, à Saint Petersbourg. Écoutons l'auteur de ce dernier ouvrage.

» La nature du sol marécageux de Petersbourg, » dit M. Falconet, n'ayant pas permis de creu» ser une fosse, le fourneau fut construit de ma» niere à dominer le moule, comme fut celui » de Girardon. Si c'eût été mon affaire, je l'eusse » fait bâtir huit pieds plus bas, & la fonte eût » été faite presque au rez-de-chaussée, car il y » auroit eu à craindre les inondations jusqu'à » deux ou trois pieds au-dessus du sol. A cela » près, j'ai eu lieu de comparer toutes les diffi» cultés des travaux faits dans une fosse, avec » la grande facilité d'agir librement autour d'un » grand modele de cire, & d'un moule qui ne » sont point engagés dans quatre murailles.

» C'est peut-être pour épargner la dépense, » peut-être aussi n'est-ce que la routine qui fait » qu'on s'enterre à vingt ou trente pieds de pro» fondeur, & qu'on s'y donne gratuitement » bien des peines. On fond le canon dans une » fosse; nous employons des fondeurs de canons, » ou des ouvriers qui ont appris à fondre avec » eux; & du maître à l'apprentif, l'usage passe » aux statues colossales. Nous ne pensons pas » nous-mêmes à la différence des objets, ni que » l'attelier pour le canon est d'un usage conti» nuel, tandis que celui du colosse ne sert or» dinairement qu'une fois dans le même lieu.

» Comment faudroit-il donc faire? Elever » le mur de la fosse de quatre pieds d'épaisseur; » par les trois côtés qui ne sont pas appuyés sur » le massif du fourneau, le flanquer de forts » éperons de brique, le bien faire sécher, & » fondre hardiment. J'aurai mon mur à la se» conde fonte avec de fortes pièces de bois po» sées horisontalement contre le mur de l'atte» lier, par un bout, & par l'autre contre le » fosse. Ces étaies nombreuses & que le besoin » prescrivoit, répondoient de tout. De forts » liens de fer, placés vers le haut & vers le bas » du mur, & enclavés dans le milieu de son » épaisseur, contribueront encore à en assurer » d'autant plus la solidité. » Ce passage deviendra plus clair, quand on aura lu les détails des opérations de la fonte. Passons à l'établissement de l'attelier où doit se faire la fonte.

Il est nécessaire qu'il soit spacieux. Outre la fosse & le fourneau qui doivent en occuper le plus grand espace, c'est encore là que se fera l'application des cires dans les creux du moule de plâtre, & que se conduiront d'autres opérations, auxquelles il faudra qu'un grand nombre d'ouvriers puissent travailler à la fois sans se gêner réciproquement.

Il ne suffit pas que l'attelier soit vaste; il faut encore que le comble en soit exhaussé, & que sa hauteur suffise à l'échappement qui sera nécessaire pour retirer la statue de la fosse. D'ailleurs, si cet édifice n'avoit pas une assez grande élévation, la flamme qui s'éleve de temps en temps de la chauffe, & même l'excessive chaleur du fourneau, en embraseroit le comble.

Le plan de l'attelier destiné à la fonte de la statue équestre de Bouchardon, étoit un quarré long qui, dans sa longueur, & dans œuvre, portoit 89 pieds, sur 36 & demi de large. Les murs qui en formoient l'enceinte, avoient deux pieds & demi d'épaisseur.

La fosse ne peut être soumise à une proportion générale: elle doit répondre, par ses dimensions, à la grandeur de l'ouvrage qu'on a dessiné d'y couler en bronze. Sa forme peut varier suivant celle de cet ouvrage; mais elle doit toujours être construite au-devant du fourneau, & avoir assez de profondeur pour que le métal, en sortant du fourneau, aille, par une pente qui ne soit pas trop précipitée, se verser dans les ouvertures des jets du moule qui est enterré dans la fosse. La solidité est ici d'une grande importance; les parois de la fosse ne doivent pas être exposés à des éboulemens, & la terre y doit être soutenue par un mur d'une forte construction. La partie latérale contre laquelle est appuyé le fourneau, est celle qui exige la plus forte résistance: on la construit de pierre dure & d'un bel appareil.

On donne encore plus de soins à rendre indestructible le fond de la fosse. On y pose un massif proportionné à la grandeur de l'ouvrage. On ne se contente pas de former ce massif de plusieurs assises de pierres dures: on les lie encore avec des tirans & des ancres de fer. Il faut que cette masse ait assez de résistance & de solidité, pour recevoir, sans en être ébranlée, le scellement des arbres de fer qui soutiendront le moule, qui le contiendront dans un état parfait d'immobilité, & qui, malgré toute la puissance de ses efforts, ne lui permettront pas de travailler. Pour la statue de Bouchardon, ce massif, composé de trois assises, formoit un parallelograme de dix-huit pieds six pouces de long, sur dix pieds neuf pouces de large. D'autres massifs, ou dés de pierre, solidement enterrés, sont destinés aux scellemens des chevalets de fer, sur lesquels doivent venir s'appuyer les traverses de fer de l'armature du moule: on les adosse aux murs de la fosse, dans les deux parties laté-

Digitized by Google

rales. Les intervalles que laiſſent entre eux ces diſ rens maſſifs, ſont enſuite remplis de briques. Il faut que ces briques ſoient poſées de champ & d'arrafement avec les maſſifs de pierre, ce qui produit une aire unie & parfaitement de niveau.

On jette en même temps & à la même profondeur, les fondemens de la chauſſe. Ils doivent être conſtruits en briques; car la pierre ſeroit incapable de réſiſter à l'extrême vivacité du feu qu'elle auroit à ſupporter, elle ſe calcineroit bientôt, & le travail ſeroit détruit. La chauſſe eſt toujours voiſine du fourneau, & ne doit faire avec lui qu'une ſeule maſſe. On y pratique un cendrier, des galeries ſouterraines & tournantes, & tout ce qui eſt jugé néceſſaire pour le bien du ſervice.

» Le maſſif de pierre, ſervant de fondement » au fourneau, ayant été porté, pour la ſtatue » de Bouchardon, à la hauteur de dix-huit pieds » & demi, & la bâtiſſe de la chauſſe étant parvenue à la même hauteur, on coucha ſur une » derniere aſſiſe de pierre dure, miſe parfaitement de niveau dans toute l'étendue dudit » maſſif, de même que dans la partie de la » chauſſe conſtruite en brique, qui lui étoit » artafée, ſeize tirans de fer, de deux pouces & » demi de groſſeur, deux poſes diagonalement » & formant une croix de Saint André, les » autres ſe croiſant quarrément, & tous traverſant d'un bout à l'autre la maſſe entiere du » fourneau & de la chauſſe.

» On éleva enſuite ſur les bords de ce maſſif » un mur de pierre dure, de deux pieds d'épaiſ» ſeur, qui ſervit d'enveloppe extérieure tant au » fourneau qu'à la chauſſe. Le mur devant monter à la hauteur de quatorze pieds priſe du » deſſus du maſſif; & avant qu'il fût hors de » terre, lorſqu'on eut compoſé le premier cours » d'aſſiſe qui le mettoit à deux pieds plus haut » que la derniere aſſiſe du grand maſſif, on établit un ſecond rang de tirans de fer en même » nombre, & dans la même poſition que les » premiers. Une troiſieme & ſemblable diſtri» bution de tirans de fer ſe fit neuf pieds plus » haut, & tous ces tirans, qui, pour les mieux » ajuſter, & les faire agir avec plus de force, » furent compoſés chacun de deux piéces de fer, » retenues à leur jonction par une double bride, » portoient à leurs extrémités des yeux ou boucles, dans leſquelles on fit paſſer, en ligne » perpendiculaire, des ancres ou groſſes barres » de fer. Celles-ci étoient appliquées, & comme » collées ſur les parois extérieurs du mur, elles » embraſſoient la maſſe totale du fourneau & de » la chauſſe, en lioient étroitement toutes les » parties, les retenoient, & empêchoient qu'aucune ne s'écartât ».

L'eſpace que laiſſent les murs deſtinés à envelopper le fourneau, ne doit pas reſter vuide; on le change en une maſſe ſolide, en le remplifſant de briques poſées de plat, & ſur cette plate-forme, on aſſied un double rang d'autres briques, capables de réſiſter à la plus violente action du feu, ſans qu'on puiſſe craindre qu'il ſe réduiſe à un état de vitrification. Ces briques elles-mêmes ſerviront de baſe à d'autres rangs de briques qui formeront l'atre du fourneau. Ces dernieres doivent ſuivre la même pente qu'il ſera néceſſaire de donner à l'atre, pour qu'il puiſſe, après la fuſion, faciliter & accélerer l'écoulement du métal. Il faut obſerver que les briques de l'atre ſe poſent de champ. L'atre fait le fond d'un baſſin dont les bords vont en glacis. Il ſemble preſque inutile d'avertir que ces briques doivent être frappées de la plus vive action du feu, & être, ainſi que celles qui forment l'atre lui-même, à l'épreuve de la vitrification. On les poſe de plat. Il faut qu'elles ſurpaſſent la hauteur à laquelle on a calculé que la matiere arriveroit, lorſque tout le métal ſera réduit en fuſion.

A l'endroit où ſe terminent les bords du baſſin, commence la voute ou calotte du fourneau. Elle eſt faite en cul-de-four. On lui donne un bombement proportionné à la grandeur de la machine, en comptant depuis le fond de l'atre, juſqu'à la plus haute élévation de la voute. Un double rang de briques, des plus difficiles à vitrifier, en forme l'enveloppe. Cependant cette enveloppe n'eſt pas entierement continue, la nature même des opérations pour leſquelles elle eſt conſtruite, exige qu'elle ſoit interrompue en quatre endroits différens. 1°. & 2°. par les ouvertures de deux portes latérales, qui doivent être de plein ceintre, & par leſquelles on jettera le métal dans le fourneau. 3°. Par une autre ouverture, également en plein ceintre, qui établit une communication avec la chauſſe. 4°. Et enfin par le trou deſtiné à recevoir ce qu'on appelle le tampon. L'obligation où nous ſommes de nommer certains objets avant d'avoir pu les définir ou les faire connoître, répand une obſcurité inévitable ſur cet article, qui ne pourra être parfaitement compris par les perſonnes peu familieres avec le ſujet qui y eſt traité, qu'à une ſeconde lecture. Nous n'aurions pu éviter ce défaut qu'en tombant dans des longueurs & des répétitions, ou en faiſant précéder cet article par d'ennuyeux préliminaires. Nous obſerverons que toutes les différentes coupes dont nous venons de parler, exigent des briques différemment configurées, & qui doivent être travaillées dans les tuileries ſur des calibres en bois tracés avec une extrême préciſion. Quand la voute eſt terminée, on établit au-deſſus un plancher d'une épaiſſeur proportionnée, & qui ſe conſtruit en briques ordinaires.

La bouche extérieure de l'ouverture au fond de laquelle eſt le trou qui recevra le tampon, doit avoir la figure d'une petite niche. Il faut encore choiſir les briques les plus difficiles à vi-

Digitized by Google

trifier pour en revêtir tout le contour. On l'assujettit en dehors par des bandes de fer qui en préviennent l'écartement.

Les deux ouvertures ou portes latérales du fourneau, par lesquelles on jette le métal, demandent à être le plus souvent fermées pendant l'opération de la fusion, & l'on se sert, pour cette clôture, de puissantes portes de fer. Chacune de ces portes fut composée, pour la fonte de la statue de Bouchardon, d'un chassis de gros fer, lié dans son milieu par une croix semblablement de gros fer; &, sur ce chassis, fut appliquée & retenue avec des cloux à têtes rondes, rivés par derriere, une double couche de bandes de fer plat, épaisses de sept à huit lignes, & larges de deux pouces, qui anticipoient un peu l'une sur l'autre. Ces portes étoient branchées & suspendues en trois endroits à une triple chaîne de fer, qui, se réunissant à une pareille chaîne simple, alloit s'accrocher plus haut à une bascule de fer. Cette bascule, chargée de poids à son autre extrémité, & roulant sur un chevalet où elle posoit en équilibre, donnoit aux ouvriers chargés de la faire mouvoir, autant de facilité qu'il étoit possible pour faire monter ou descendre au besoin la porte de fer. Mais il est encore une autre précaution qu'on ne sauroit négliger. Comme toutes les fois que, pendant le temps de la fusion, il faut ouvrir les portes, la flamme en sort & s'élève avec une extrême impétuosité, des deux ouvertures extérieures du fourneau, vers le plafond qu'elle menace d'incendier, ou de calciner, on a soin de le revêtir en cet endroit d'un double rang de briques très-difficilement vitrifiables; un double rang de semblables briques fert de seuil à ces ouvertures, qui sont d'ailleurs fournies par deux bandes de fer.

Il ne suffiroit pas d'avoir choisi des briques qu'on ne craindroit pas de voir tomber en vitrification, s'il pouvoit arriver que le ciment qui les unit entre elles fût lui-même vitrifié ou calciné. Il faut donc, pour éviter cet accident qui entraîneroit la ruine de la machine entiere, au lieu de maçonner les briques avec du mortier ordinaire, les lier avec la même sorte de terre dont ces briques ont été fabriquées. On gâche cette terre comme du plâtre, & les briques étant liées par la même fusibilance qui les compose, ne forment plus toutes ensemble, après le recuit, qu'une masse unique, également indestructible par le feu dans toutes ses parties.

Nous venons d'annoncer que cette construction a besoin de fusir, lorsqu'elle est terminée, une opération que l'on nomme le recuit. On y procede en remplissant l'intérieur du fourneau de ce qu'on appelle des bricaillons, & qui n'est autre chose que des briques cassées qui, par leur réunion, augmentent considérablement le dégré de chaleur dont chaque morceau se pénetre. On bouche les entrées & l'ouverture du tampon avec des briques qu'il faut maçonner, puis l'on fait dans la chauffe un feu semblable à celui qui sera nécessaire pour la fusion du métal. Ce feu, qui deviendra violent, doit d'abord être modéré; on l'augmente graduellement, jusqu'à ce qu'on ait lieu de croire qu'il a pris assez de force & qu'il a eu assez de durée, pour que les bricaillons soient ablolument rouges. Quand ils sont refroidis, & que les ouvertures sont débouchées, on s'assure, par une visite scrupuleuse, qu'il ne s'est fait dans la construction aucune lézarde, & qu'aucune partie n'en est endommagée.

C'est encore avec des briques très-difficiles à se vitrifier, que l'on est obligé de construire l'enveloppe intérieure de la chauffe. Ce réduit, composé d'un double rang, est voûté & adossé au fourneau. Le bois y est jetté par un soupirail pratique au haut de la voute, & tombe sur une grille de fer placée en contre-bas à une distance convenable de cette voute. Comme la force du feu pourroit faire plier cette grille, elle est assujettie par des barres de fer mises transversalement au dessus & au dessous, & qui passent sur leurs cornes pour laisser aux cendres un passage plus libre.

La chaleur pourroit s'échapper par le trou destiné à jetter le bois. Pour fermer ce trou, on a imaginé une pêle mobile, dont un ouvrier, sans être obligé d'employer une très-grande force, tire ou pousse le manche quand il faut ouvrir ou fermer le soupirail. Au moment où le soupirail est ouvert, le feu s'échappe avec impetuosité; il menace de frapper & d'incendier la charpente: mais il est arrêté par une niche de briques qu'on a construit tout auprès pour rompre & rendre inutile sa fureur.

La flamme, qui ne trouve dans la chauffe aucune issue extérieure, est obligée de passer dans l'intérieur du fourneau par un canal de communication qu'on lui a ménagé, & qui est un peu incliné en devant. Elle se porte avec toute la vivacité dont elle est capable, vers le trou du tampon qui est vis-à-vis; elle se partage en deux branches, tourbillonne, & se répand dans toute la capacité du fourneau.

La violence du feu, & le poids énorme du métal en fusion briseroient le mur qui sépare le fourneau de la chauffe, si l'on ne donnoit pas à ce mur une épaisseur capable de leur opposer une résistance victorieuse. On le construit de ces mêmes briques dont nous avons déjà parlé tant de fois, & qui ne craignent pas la vitrification. Pour ajouter encore à la force, on le munit, dans le milieu de son épaisseur, d'une forte plaque de fer fondu.

Le feu s'étouffe & périt, si sa vie n'est entretenue par l'agitation de l'air. Trois ventouses lui servent de poumons & introduisent dans la chauffe, par des conduites étroites, le fluide

Digitized by Google

dont l'absence frapperoit le feu de mort. Les ouvertures de ces conduites, placées hors de l'attelier, sont exposées à différens vents, pour que le succès de l'opération ne soit pas soumis aux variations de l'air. Mais si l'on se ménage la ressource de profiter de tous les vents, tous cependant ne sont pas également heureux; le vent du nord est le plus favorable, & c'est celui dont le fondeur desire l'influence, pour le moment où il mettra le métal en fusion.

Avant de pénétrer jusqu'à la chauffe, l'air qui s'insinue par les trois passages qu'on lui a ménagés, circule par un nombre égal de defcentes qui vont en rampant, & il eſt contraint de ſe porter dans des galeries voutées & ſouterraines qui embraſſent le cendrier de toutes parts. Ce dernier lieu eſt un réceptacle d'une profondeur égale à celle de la foſſe: les cendres & les charbons s'y précipitent par un paſſage qui ſe termine à la grille de la foſſe, & qui s'élargit par le bas. C'eſt par ce même paſſage, que l'air extérieur communique avec la chauffe.

L'art augmente encore la vivacité naturelle de l'air, en le contraignant de s'engager dans des ouvertures ménagées entre les languettes de briques qui ferment de trois côtés le cendrier. Chacune de ces languettes eſt placée vis à-vis de la ventouſe qui ſert de véhicule à l'air extérieur. Les trous ſont obliques, & leur direction eſt de bas en haut. Comme l'air, en ſe raréfiant, pourroit forcer les canaux qu'on l'oblige à parcourir, on pratique, dans la voûte des galeries, des évents qui ont leur iſſue dans l'attelier.

Il faut auſſi ménager une iſſue à la fumée. On avoit pratiqué, pour la fonte de Bouchardon, au pied de la voûte du fourneau, & dans l'intérieur, ſix petites ouvertures quarrées de ſix pouces de large ſur neuf de haut. Elles répondoient à un même nombre de tuyaux auſſi quarrés, qui montoient perpendiculairement, & avoient leurs iſſues au droit du plancher qui couvroit le fourneau. Elles y portoient la fumée accompagnée de flammes que fourniſſoit le fourneau; l'une & l'autre étoient reçues enſemble dans autant de cellules quarrées & voûtées qu'il y avoit de tuyaux; mais l'air s'introduiſant par les portes dont ces cellules étoient percées des deux côtés, diſſipoit la flamme: la fumée reſtoit ſeule, & montant le long des tuyaux rampans, elle ſe réuniſſoit pour être portée au-dehors par le moyen de deux grands tuyaux de cheminée, l'un à droite, & l'autre à gauche, qui tous deux ſurmontoient le comble.

Ces deux tuyaux qui deſcendoient en contre-bas juſques ſur les ouvertures latérales du fourneau, ſervoient à en recevoir les portes de fer lorſqu'on les hauſſoit. Les chaînes & les baſcules auxquelles ces portes étoient ſuſpendues y étoient logées: mais comme il pouvoit arriver qu'on eût à y travailler, & qu'il étoit au moins néceſſaire de pouvoir examiner ſi elles n'avoient pas beſoin de quelques réparations, on avoit pratiqué à deſſein dans les languettes, des ouvertures à trois pieds au-deſſus du plancher qui couronnoit le fourneau. Au moyen de ces ouvertures, on s'étoit préparé, avec ces pièces importantes, une communication qui pouvoit devenir très-utile.

2. *Du modèle.* Avant de préparer ſes études, le ſtatuaire a coutume de ſe rendre compte à lui-même de ſes propres penſées par un premier modèle en cire ou en terre. Ce n'eſt encore que l'idéal de ſon ouvrage, ſur lequel il peut revenir à ſon gré. Ses études finies, il fait un ſecond modèle d'une grandeur médiocre, qui repréſente d'une manière arrêtée, & avec la plus grande préciſion, l'objet qu'offrira le grand modèle. Il ſe ſert, pour cette opération, de terre glaiſe bien dépouillée de tous les petits grains de ſable & de toutes les ordures qui pourroient y être mêlées. Cette terre doit être d'ailleurs paîtrie, amollie, & tenue dans un degré d'humidité qui la rende maniable au gré de l'artiſte. Ces ſoins ne ſont pas particuliers aux petits modèles des ouvrages deſtinés à être jettés en fonte; la terre glaiſe deſtinée à modeler, exige toujours ces mêmes préparations.

Le petit modèle une fois arrêté, doit ſervir à prendre toutes les meſures dont le ſtatuaire aura beſoin pour la confection du grand modèle. Il ſe ſert, pour les prendre, d'équerres, de règles, de compas, & d'échelles de réduction qui ſont également appliqués ſur le grand & le petit modèle.

Quand le modèle excède la hauteur de cinq ou ſix pieds, on même quand il approche de cette proportion, on emploie le plâtre préférablement à toute autre matière. La terre glaiſe dont les parties conſtituantes ſont plus fines, & qui porte avec elle une onctuoſité qui la rend plus maniable, ſembleroit, par ces avantages, devoir conſerver le droit d'être préférée: mais elle pèche par ſa réſiſtance à conſerver longtemps le même degré d'humidité: elle a encore le défaut de s'affaiſſer & de ſe laiſſer entraîner par ſon propre poids, quelque précaution que l'on prenne pour la contenir; enfin les parties qui ſe ſont ſéchées avant que les autres aient reçu la dernière main, diminuent de volume & ne ſe trouvent plus avec les autres dans les juſtes proportions qu'elles devroient avoir. Ces déſavantages la font rejetter dans les grands ouvrages, quoique les avantages précieux qui la diſtinguent la faſſent préférer dans les morceaux de petite & de moyenne proportion.

Le plâtre n'a pas les mêmes inconvéniens. Il

Digitized by Google

se durcit presqu'aussi-tôt qu'il a été employé ; ses parties moins subtiles ne se resserrent pas comme celles de la terre glaise, & ne perdent pas sensiblement la proportion qu'elles ont reçue ; elle acquiert une consistance qui se rapproche de celle de la pierre, & l'on peut, à l'aide de la gouge ou du ciseau, lui faire prendre toutes les formes qu'on veut lui donner. Il faut que la terre glaise les reçoive dans son état d'humidité, & par conséquent elle peut les perdre en partie, lorsqu'elle deviendra solide : c'est dans son état de solidité que le plâtre reçoit la perfection de ses formes, & il les conservera toujours. La destruction seule est capable de l'en priver.

Mais comme il est d'un grand poids, il se tourmenteroit, se délarderoit & sortiroit de son à-plomb, si l'on n'avoit pas la précaution de lui préparer un appui. Cet appui est de fer : c'est ce qu'on nomme une armature. Elle fait, pour le fourien du modèle, l'office du squelette pour le fourien du corps vivant, & comme elle en remplit la fonction, elle doit aussi en imiter la forme. On sent bien cependant que la destination de l'armature n'exige pas que cette imitation soit parfaite, & que ce seroit se piquer d'une industrie déplacée, que de vouloir imiter en fer la charpente du corps humain ou celle d'un cheval. La principale pièce pour l'armature d'une statue équestre consiste en un gros barreau de fer posé horizontalement au cœur du modèle, & prolongé le long de l'encolure jusqu'à la place que doit occuper la tête du cavalier. On y ajuste une barre de fer, destinée à maintenir la figure du cavalier, & à lui servir de noyau ; d'autres branches descendent dans les quatre jambes & dans la queue de l'animal. Le tout est posé sur un pointal de fer placé au centre du modèle & sous le ventre du cheval. Il est fortifié dans le bas par quatre morceaux de fer plat qui font l'office d'arc-boutans, & il est scellé, ainsi que les branches qui soutiennent les jambes & la queue du cheval, dans un massif de pierres de taille construit d'avance pour servir de base au modèle, & dont la longueur & la largeur y sont proportionnés.

La destination même de l'armature doit faire sentir qu'il est essentiel que toutes ces pièces se trouvent au centre des parties qu'elles doivent fortifier ; si elles étoient voisines des endroits que doivent attaquer les instrumens de l'artiste, il risqueroit de rencontrer du fer. Ainsi, quoique l'on compare l'armature au squelette du corps, cette observation exclud une imitation trop parfaite du système osseux.

On pourroit encore éprouver l'inconvénient de rencontrer du fer, même en s'éloignant de cette imitation précise, si l'on négligeoit de prendre d'avance une précaution indispensable : c'est de dessiner un trait de la figure dans sa juste proportion, & suivant ses trois principaux aspects. Par ce moyen, on fait prendre aux fers de l'armature les condes qu'ils doivent décrire suivant l'attitude du modèle. Ce dessin se fait ordinairement sur les murs de l'attelier.

5. Du moule de plâtre, & comment les cires y sont appliquées. La destination du grand modèle est d'être modelé pour en avoir un creux. Ce sera dans les pièces de ce creux que seront appliquées des cires qui doivent représenter en relief, avec toute la précision de l'empreinte d'un cachet, toutes les proportions & les formes du modèle en plâtre. Une précaution préliminaire est de déterminer, sur le modèle même, les places où passeront, lorsque le moule sera établi dans la fosse, les pointals & les autres fers qui doivent le soutenir.

On parvient à donner à cette opération toute la précision qu'elle exige, par le moyen d'un petit modèle où tous les fers sont arrangés comme ils doivent l'être en grand. On fait un relevé de ceux dont il importe de connoître la proportion & la grosseur, & l'on marque sur le grand modèle en plâtre les points que l'on doit avoir. A tous les endroits où tombent ces points, on trace au crayon des quarrés dans une proportion convenable à la grosseur des fers auxquels il s'agit de ménager un passage. On applique ensuite, en dehors de tous ces traits de crayon, du petites bandes de cire en forme de cadres, & l'on applique dans ces cadres de pareilles bandes de cire en forme de croix, dont les branches outre-passent un peu les cadres. Elles portent des numéros particuliers, afin que l'on puisse retrouver plus aisément chaque pièce après la fonte, & les mieux adapter aux places qui leur appartiennent, lorsqu'on sera parvenu à l'opération de réparer la statue.

On trace aussi à la surface du massif de pierres qui sert de base au grand modèle, un plan exact des pointals & des fers. Pour parvenir à former ce plan, on prend les à-plombs des cadres de cire dont nous venons de parler. S'il s'agit d'une statue équestre, on y joint le plan des fers qui, dans le modèle, traversent les jambes & la queue du cheval, & l'on reporte ce plan, avec la plus grande précision, sur une table de planches d'une étendue parfaitement semblable à celle du massif de pierres qui est construit au fond de la fosse où la fonte doit s'opérer. On trace sur d'autres tables les hauteurs auxquelles arrivent les différens fers.

On établit ensuite dans l'attelier, & au pied du modèle, un chassis de grosses pièces de bois de chêne, retenues ensemble à leurs extrémités par des boulons de fer qui entrent à vis dans des écroux. Ce chassis est destiné à rece-

Digitized by Google

voir le premier cours d'assises des pièces du moule, & à servir de base à toutes les autres assises. On détermine sa longueur & sa largeur par des à-plombs tirés d'après le nud extérieur des parties les plus saillantes de la statue, parce qu'aucune, lorsqu'elle sera moulée, ne peut déborder ce chassis.

Il faut cependant excepter, dans les statues équestres, la tête du cheval de toutes les autres parties qui ne doivent pas déborder le chassis. Celle-ci le déborde; mais on ajoute, pour lui servir d'appui, une pièce de bois ceintrée, qui est soutenue par des moellons maçonnés en plâtre. On maçonne de même l'espace qui est entre le dessus du chassis & l'aire du plancher.

Quand le chassis est en place, on y fait, dans tout le pourtour, & sur la surface qui se trouve d'arrâsement avec celle de massif de pierres, des entailles en assez grand nombre pour que les pièces du moule qui composent le premier cours d'assises s'emboîtent dans ces enfoncemens, comme un tenon dans sa mortaise, & deviennent, sans pouvoir s'écarter de leur place, un fondement sûr & invariable pour celles qui suivront. On donne à chacune de ces entailles des formes différentes, & l'on y apposse des numéros qui correspondent à des numéros semblables, mis sur les pièces du moule qui s'y encastrent. Quand on sera au moment de rétablir dans la fosse le moule de plâtre garni de ses cires, ces doubles numéros correspondans entre eux donneront la facilité de retrouver toutes les pièces de la première assise du moule, & de leur rendre leur véritable place.

Avant de rien mouler, on pose transversalement & à plat sur le chassis de charpente six barres de fer quarrées, qui, par leur distribution à des distances convenables & parallèles, forment une grille qui deviendra utile dans la suite des opérations.

Il ne reste plus qu'à construire autour du moule, & à quelques pieds de distance, un échafaud à plusieurs étages. Cet échafaud dressé, le mouleur met la main à l'œuvre.

Le moule du plâtre se compose de différentes parties séparées & détachées l'une de l'autre. On commence par mouler toutes les places où l'on avoit pris la précaution d'apposer des croix en cire encadrées de la même substance. Le mouleur mettant à part ces petites pièces du moule, pour les charger de cire & les employer quand il en sera temps, fait à ces mêmes plans, dans le modèle de plâtre, des entailles de deux pouces & demi de profondeur; elles sont destinées à loger des tringles de bois qui représentent les pointes des traverses & des poinçons. Il fait traverser à ces tringles la pièce du moule, pour ménager un passage à ces fers, lorsqu'on rétablira dans la fosse le moule garni de son armature.

Il faut employer beaucoup d'adresse & d'intelligence dans la construction & la distribution des différentes pièces qui doivent composer le moule; il faut se rendre compte d'avance des motifs sur lesquels on préfère une certaine distribution à une distribution différente. Si l'on commençoit par négliger cette précaution, il arriveroit que dans la suite une pièce nuiroit à la pièce voisine, & qu'on éprouveroit de grandes difficultés quand il faudroit les enlever l'une après l'autre de dessus le modèle, & les rassembler ensuite après les avoir garnies de leurs cires. Chaque pièce doit avoir des coupes différentes; les joints doivent tomber sur des endroits peu chargés d'ouvrage. Il faut prévoir & tracer au crayon sur le modèle les formes que l'on se propose de donner aux différentes pièces. Les parties qui offrent une superficie large se moulent d'une seule pièce; celles qui offrent des surfaces inégales, des parties fouillées, excavées, exigent qu'on multiplie les pièces du moule.

Dans la distribution de ces pièces, on doit en ménager quelques-unes, dans les parties supérieures, qui puissent s'enlever & se replacer commodément sans toucher aux pièces voisines. Elles serviront de trappes par lesquelles se fera le coulage du noyau.

Pour assujettir les petites parties, on met au dos de celles qui servent d'appui, un petit anneau de fil d'archal tortillé; on scelle ces anneau dans l'instant même où on la moule. Il reçoit une double ficelle qui, passant à travers un trou pratiqué dans la chappe, va se joindre à un petit morceau de bois appellé biboquet, autour duquel on la fait rouler, jusqu'à ce que la pièce à laquelle elle est attachée soit fixée à sa place.

Il y a des parties si délicates, qu'il seroit impossible de les mouler en place. On les détache du modèle, & on les moule séparément, pour les remettre à leur place au moment de la réparation des cires.

Il est d'usage de donner à-peu-près deux pouces d'épaisseur aux pièces les plus minces du moule. On y emploie du plâtre très-fin, pilé dans le mortier & passé au tamis de soie. On se sert pour les chappes & les blocs de plâtre passé au sas, tel qu'on l'emploie pour les bâtimens.

Mais le plâtre frais dont on se sert pour mouler s'attacheroit au plâtre du modèle, & ne pourroit en être séparé, si l'on ne commençoit par prendre une précaution nécessaire: c'est d'enduire d'huile d'œillet, avec une brosse ou pinceau, les parties qu'on se dispose à mouler. Cette huile empêche le nouveau plâtre de s'incorporer à l'ancien, & les parties

du

du moule s'enlèvent sans résistance, & sans laisser aucune de leurs parties sur la surface à laquelle elles ont été appliquées. On enduit de même tous les joints du moule & des chappes, pour qu'ils ne se collent pas les uns aux autres.

Le travail qu'éprouve le plâtre en se séchant dérangeroit les pièces du moule, si, de distance en distance, on ne mettoit pas entre les joints des languettes de terre glaise de sept à huit lignes d'épaisseur. Cette terre, par sa molleſſe, se prête aux efforts du plâtre qui, en se gonflant, la repousse au-dehors, & il ne se fait plus d'écartement.

On sent qu'il faut étiqueter par des numéros chaque bloc du moule à sa surface extérieure, pour pouvoir rassembler les pièces, après qu'elles auront été déplacées. Il seroit encore mieux de tracer en tous sens des lignes qui parcouruſſent toute la superficie du moule. Quand après en avoir séparé les pièces, on voudroit les réunir, on seroit sûr de ne s'être pas trompé, quand on auroit trouvé la suite continue de ces lignes.

Il faut pouvoir remuer commodément toutes les pièces du moule : pour y parvenir, on y scelle des anneaux de fer qui font l'office de mains.

A cette opération, succède l'application des cires. On enduit d'abord au pinceau toutes les parties du moule, avec de l'huile commune, pour empêcher les cires de s'attacher au plâtre. Ensuite, se servant de broſſes ou pinceaux de poil de bléreau trempées dans de la cire fondue, on en donne pluſieurs couches dans le creux de ces pièces. Les couches doivent former enſemble une ligne ou une ligne & demie d'épaiſſeur. On laiſſe refroidir un peu la cire, puis on en ratiſſe la superficie avec des graroirs de fer dentelés; c'eſt ce qu'on appelle *bretteler*.

On a cependant préparé des gâteaux ou tablettes de cire, bien unies & de différentes épaiſſeurs, suivant celle que l'on veut donner au métal dans les différentes parties. L'intelligence veut que les tablettes de cire les plus épaiſſes soient deſtinées aux parties qui doivent ſupporter le poids de l'ouvrage, & les plus minces aux parties qui doivent avoir de la légéreté, à celles qui, au lieu de porter, doivent être portées elles-mêmes, & alléger autant qu'il eſt poſſible le fardeau de celles qui les ſoutiennent. Après avoir enduit intérieurement, comme on vient de le dire, les pièces du moule, on prend de ces tablettes de cire de l'épaiſſeur convenable à la partie que l'on veut en garnir; on les fait amollir dans de l'eau chaude, on en *brettelle* le côté qui doit s'appliquer à la couche déjà *brettellée* elle-même, & dont elle deviendra inſéparable, par les dents dont ces deux ſurfaces ſont hériſſées, & qui ſe ſaiſiront mutuellement. On chauffe modérément ce côté, on introduit la tablette dans le creux du moule, & on l'y enfonce avec les doigts en la paſtriſſant, de manière qu'elle faſſe un même corps avec la cire appliquée au pinceau, & qu'elle ſuive les mêmes formes.

Nous avons dit, à l'article FONTE du Dictionnaire théorique, que les anciens ont fondu des ſtatues coloſſales qui n'avoient que deux lignes, ou même une ſeule ligne d'épaiſſeur. Il paroît donc qu'ils ſe contentoient des premières couches de cire appliquées au pinceau. Les modernes donnent beaucoup d'épaiſſeur aux parties les plus minces de leurs cires, & par conſéquent de leur bronze. M. Falconet eſt le premier qui, dans la ſtatue équeſtre de Pierre I, ait donné une très-foible épaiſſeur aux parties de ſon ouvrage qui devoit avoir de la légéreté. Mais il n'a pas imité les anciens dans l'égalité d'épaiſſeur de leurs fontes : il a cru devoir laiſſer beaucoup de force aux parties qui devoient ſoutenir les autres.

4. *De l'armature, & comment le moule de plâtre garni de cires eſt remonté.* On établit dans la foſſe où ſe doit operer la fonte une armature de fer diſpoſée comme celle du grand modèle, mais qui doit avoir bien plus de ſolidité, & qui eſt auſſi plus compoſée. Elle doit embraſſer toutes les parties du noyau ſur lequel ſera, dans la ſuite, aſſis le moule de potée, les rendre d'une conſiſtance inébranlable, & mettre ce noyau en état de ſoutenir le poids énorme de la matière en fuſion, & de réſiſter à l'impétuoſité de ſon mouvement. Il faut que les fers aient aſſez de force pour ne pas fléchir dans le temps du recuit, & qu'ils ſoient rangés avec aſſez d'art, pour être démontés & retirés pièce à pièce après la fonte.

On ſent que chaque artiſte doit raiſonner lui-même ſon armature. Nous décrirons ici celle que Bouchardon fit conſtruire pour ſa ſtatue équeſtre.

Trois pointals de fer, ſur leſquels toutes les autres pièces de l'armature devoient s'appuyer, furent regardés comme les fondemens de toute la machine. On avoit pris toutes les précautions néceſſaires pour s'aſſurer des places où ſe feroient, dans le maſſif de pierres qui occupoit le fond de la foſſe, les ouvertures deſtinées à recevoir les pièces montantes de l'armature qui devoient y être ſcellées. Ces pièces étoient les fers des trois pointals, ceux des quatre jambes du cheval & celui de la queue.

On pratiqua de plus, dans le même maſſif, d'autres trous pour l'établiſſement d'une grille de fer décrivant un quarré long, & s'élevant à hauteur d'appui, pour former une enceinte en

Digitized by Google

en manière de balcon autour de l'armature, & devenir une partie néceſſaire dans la conſtruction du moule de potée. Les barreaux de cette grille, eſpacés à un pied & demi de diſtance l'un de l'autre, étoient fixés à deux pieds de hauteur, à laquelle ils devoient être maintenus par des barres de fer, poſées horiſontalement ſur ces mêmes barreaux dans tout le pourtour.

On établit enſuite dans la foſſe une charpente principalement deſtinée à poſer d'à-plomb les trois pointals de l'armature. Elle conſiſtoit en quatre tréteaux ou chevalets de trois pieds & demi de long, qui furent places par le travers & ſur les deux grands côtés du maſſif de pierre, deux de chaque côté, vis-à-vis, & à huit pieds de diſtance l'un de l'autre, cette diſtance priſe à leur ſommet. Ils étoient retenus par des tirans de fer attachés dans le haut par un bout, & ſcellés par l'autre bout dans le mur voiſin. Sur ces quatre chevalets, & vers l'extrémité qui s'approchoit le plus du point milieu du maſſif, furent miſes en travers, à la hauteur d'environ ſept pieds, qui étoit celle deſdits tréteaux, deux pièces de bois longues de onze pieds & demi; une ſur chacun, & toutes deux aſſujetties avec des équerres de fer. Trois pièces de bois tranſverſales, de neuf pieds de longueur, furent poſées en ſens contraire ſur les deux précédentes traverſes. On fit au milieu de chacune, & ſur une des faces latérales, une entaille de quinze à ſeize lignes de profondeur, dans laquelle vinrent ſe loger d'eux-mêmes les trois pointals; & pour s'en rendre abſolument maître pendant le temps qu'on emploieroit à les poſer d'à-plomb, on les retint aux endroits où ſe faiſoit la jonction avec des collets de fer, qui, embraſſant étroitement les trois pointals, étoient attachés à vis ſur les pièces de bois tranſverſales. Ces pièces de bois pouvoient ſe mouvoir à volonté; auſſi juſqu'à ce que les pointals qui y étoient ſoumis & qu'elles dirigeoient fuſſent mis parfaitement d'à-plomb dans tous les ſens, ne ceſſa-t-on de les faire agir, en les promenant ſur les deux pièces de bois qui leur ſervoient de ſupports. Quand on fut aſſuré de la juſte poſition des pointals, on arrêta les traverſes avec des équerres de fer. Les trois pointals furent ſcellés dans le maſſif, & ils y étoient enfoncés de la profondeur d'un pied.

Ces pointals étoient des piliers de fer quarrés, de trois pouces & demi de gros, & d'un peu moins de treize pieds de haut, ſans compter la partie engagée dans le maſſif. Ils furent affermis vers le pied par quatre barres de fer plat, de deux pouces de largeur, ſur ſix lignes d'épaiſſeur, & de quatre pieds de longueur, qui s'appuyoient ſur chacune des faces du pointal. Ils étoient liés au pointal par un collet de fer à trois pieds de diſtance du nud du maſſif, & ſcellés par le pied dans la pierre.

On établit dans la foſſe trois tréteaux de fer de huit pieds de long & hauts de dix pieds, pour ſervir de ſupports à quatre barres de fer tranſverſales dont l'uſage ſera indiqué dans la ſuite de cet article. Ils furent placés à la droite & ſur la gauche à deux pieds & demi de diſtance des murs de la foſſe qu'ils parcouroient en longueur. Des barres de fer ſcellées dans la muraille les contenoient par le haut, & ils étoient butés en tête & en queue par des fers diſpoſés en diagonale & arrêtés ſur de petits maſſifs de pierre qui, à cette intention, avoient été mis au fond de la foſſe dans les parties latérales.

La charpente dont on s'étoit ſervi pour l'alligner des pointals étoit encore ſur pied. On mit en place la grande traverſe de fer qui devoit traverſer horizontalement le cheval de la tête à la queue. Sa longueur étoit de treize pieds; elle avoit trois pouces & demi de gros; elle s'élargiſſoit aux endroits où elle étoit percée pour recevoir les pointals, & conſervoit ſon calibre dans le reſte de ſa longueur.

On y *braſa* du côté de la queue du cheval une petite barre de fer, longue de dix pouces, & de même calibre que la traverſe, qui, par cette addition, prit en cet endroit la forme d'un T renverſé. La petite barre étoit percée de deux trous ſur ſes extrémités, afin de pouvoir y appliquer dans la ſuite, & retenir avec des écrous, une pièce de fer qui, montant d'environ deux pieds en contre-haut, ſervit à porter l'armature du noyau qui deſcendoit dans la queue du cheval.

Dès que la grande traverſe eut été poſée, on ajuſta dans la partie ſupérieure de chaque pointal des fers en manière d'équerre, & d'autres fers en manière de potence, ſervant de ſupports aux équerres, & tous bien affermis contre les pointals. Chaque potence, dans la partie inférieure, à l'endroit où la bride la tenoit liée avec le pointal, s'appuyoit ſur une hoche pratiquée à deſſein dans la tige du pointal, & ſe reployant un peu au-deſſus en forme d'équerre. La potence laiſſoit un vuide entre elle & le pointal, où ſe logerent commodément deux barres de fer, de deux pouces de gros, qui, dans la ſuite, aiderent à ſoutenir le noyau dans la partie la plus baſſe du ventre du cheval.

Les ſix équerres, encore plus particulièrement deſtinées que les potences à porter des barres de fer, qui, en d'autres places, avoient à parcourir, de la même maniere que les deux barres de fer précédentes, l'intérieur du corps du cheval, ſe repliojent à cet effet, ou formoient des coudes vers les extrémités de leurs branches. Ceux de ces coudes qui, de part & d'autre, joignoient la tête du pointal, devoient recevoir

Digitized by Google

& porter, au-deſſus de l'épine du dos du cheval, deux barres de fer qui étoient conduites en ligne droite depuis les premieres équerres, vers le poitrail, juſqu'à celles qui approchoient le plus de la croupe du cheval : là chacune reçut à ſes extrémités d'autres barres de fer qui y furent aſſujetties avec des écrous, & qui, s'écartant & formant un cercle, devinrent le ſoutien du noyau en cet endroit. Des eſpèces de mains, aux extrémités des branches inférieures & horizontales des mêmes équerres, ſervoient de paſſages & de ſupports à des fers, qui, contournes ſuivant les différentes ſinuoſités du corps du cheval, devoient le parcourir le long de chaque flanc. Toutes ces équerres, ainſi que les ſupports ou potences, formant des branches plus ou moins allongées ſuivant que leur deſtination l'exigeoit, arrivoient toutes à une hauteur égale.

Alors la charpente qui avoit été établie dans la foſſe fut retirée. On poſa autour de la grille, en dehors, quatre dés de pierre de chaque côté. Leur plan étoit un quarré de deux pieds, leur hauteur étoit de deux pieds & demi. Ceux des quatre encognures furent fortifiés dans l'intérieur par une maçonnerie en moëllons, qui, du côté de la tête du cheval, formoit une portion de cercle ſaillante. Ces dés de pierre étoient deſtinés à aſſeoir le chaſſis de charpente qui avoit été employé dans la conſtruction du moule de plâtre.

Les pièces de cet ancien chaſſis furent donc raſſemblées & bien affermies ; les ſix barreaux de fer ſur leſquels avoient été érigées les premières aſſiſes du moule furent remis aux mêmes places & aux mêmes diſtances qu'ils avoient occupées, & le rétabliſſement du moule ne ſouffrit pas de difficulté.

Il étoit néceſſaire que les cires du moule conſervaſſent leur ductilité ; on l'entretint par une chaleur douce qui n'étoit pas capable de les trop amollir, & on les garantit de la pouſſiere par un chaſſis de verre en forme de comble.

Quand le moule eut atteint la hauteur de la grande traverſe longitudinale, on s'occupa de mettre en place les quatre autres traverſes qui étoient déjà rangées ſur leurs treteaux de fer. Elles ſe logerent dans les ouvertures qui avoient été ménagées à cette intention dans les pièces du moule au temps de ſa conſtruction, & furent fixées par le milieu avec des brides de fer ſur la grande traverſe longitudinale, & à leurs deux extrémités ſur les deux tréteaux latéraux.

L'armature ſe trouvoit preſqu'entièrement formée. Il s'agiſſoit de mettre en place les fers des jambes & de la queue. Pour agir avec plus de ſureté, on laiſſa l'intérieur des jambes du cheval à découvert, en ne montant que la moitié des pièces du moule de chaque jambe. On avoit eu ſoin précédemment de faire mouler à part, d'une ſeule pièce, cette moitié de jambe. Ce fut conformément au creux qu'elle avoit donné que le ferrurier forgea les fers. On employa le même moyen pour regler la forme des fers de la queue, & de ceux du col & de la tête du cheval.

Les trois fers qui, après la fonte, devoient reſter en place & ſervir au ſcellement de la figure, furent tenus de deux pouces de gros. Un moyen ſimple fut employé pour qu'ils reſtaſſent intimément adhérens au bronze ; ce fut d'en arrondir la tige depuis le ſabot juſqu'au genou, partie qui devoit être fondue maſſive, & de les forger quarrément au-deſſus & au-deſſous.

Ces fers furent forgés pour avoir quatre pieds de ſcellement. Ils ne remontoient guère à leur partie ſupérieure qu'à deux pieds au-deſſus du genou. Là chaque fer ſe lioit avec un autre fer, qui, par le haut, alloit s'accrocher à celle des grandes pièces tranſverſales qu'il rencontroit. On en uſa de même à l'égard des fers de la jambe du montoir, qui étoient de moitié moins forts que ceux des trois autres jambes, & à l'égard des fers de la queue.

Ceux-ci, remontant en contre-haut depuis l'endroit où le ſcellement en fut fait dans la pierre, parcouroient l'intérieur de la queue dans toute ſa longueur, arrivoient à ſon ſommet, & y trouvoient une pièce de fer courbe à laquelle ils ſe lioient. Cette dernière, de quarrée qu'elle étoit à l'endroit de ſa jonction, s'arrondiſſoit inſenſiblement à ſon ſommet, où une forte vis, entrant dans un écrou, la tenoit aſſujettie à un barreau de fer montant, qui étoit établi à l'extrémité de la grande traverſe longitudinale. Un troiſième fer, lié avec les deux précédens, ſe prolongeoit en dehors, au-deſſus de la queue, & étoit terminé par un anneau deſtiné à recevoir une traverſe qui devoit être enterrée dans le moule de potée lorſqu'il ſeroit entièrement formé. Son uſage étoit d'affermir encore davantage les fers de la queue, que deux petites traverſes poſées en ſens contraires achevoient de tenir en état.

Un fer ſemblable, & portant en tête un anneau pour le même uſage, fut ajuſté aux pièces de fer qui, avec les deux traverſes qui les fortifioient, devoient ſervir au ſoutien du noyau du col & de la tête du cheval.

On mit en place la pièce de fer qui, montant perpendiculairement, devoit traverſer, par le milieu, le corps de la figure équeſtre, en déborder la tête d'un pied, & ſe terminer par un anneau. Elle devoit être le ſoutien de la figure. Lorſqu'elle fut arrivée à la hauteur des épaules, on lui fit porter une traverſe de fer, telle qu'il la falloit pour maintenir le noyau en cet endroit, & cette traverſe reçut, à ſes deux

Digitized by Google

extrémités, les fers des deux bras de la figure. Ceux des cuisses & des jambes furent ſuſpendus aux deux bouts d'une barre de fer, poſée en travers ſur les fers qui s'étendoient le long des flancs dans le ventre du cheval.

Aucune pièce de l'armature n'étoit rivée : toutes étoient ſeulement retenues par des vis & des écrous, pour qu'on pût les démonter facilement.

En même temps le mouleur remontoit chaque pièce du moule à ſa véritable place. A meſure qu'il avançoit, on introduiſoit, dans l'intérieur du moule, une infinité de petits fers. Ces différentes pièces, pliées, coupées, contournées, ſelon les longueurs & les ſinuoſités qu'indiquoient les places où elles devoient être appliquées, formerent, par leur jonction avec les principales pièces de l'armature, une carcaſſe qui pouvoit avoir quelque reſſemblance avec le ſquelette d'un animal à l'endroit des côtes. Elles furent attachées aux barres de fer les plus voiſines, & toutes les pièces réunies contribuerent, par la combinaiſon & l'enſemble de leurs forces, au ſoutien du noyau.

Pour que les cires ne puſſent pas ſe ſéparer du noyau, quand on démonteroit le moule de plâtre qui les contenoit, on employa de petites attaches de laiton, de quatre à ſix pouces de long, ſe terminant en petits crochets recourbés, & portant une tête ronde & plate. On en mit dans tous les endroits qui pouvoient menacer. La tête en étoit logée dans l'épaiſſeur des cires, le crochet les outrepaſſoit & devoit ſe trouver engagé dans le noyau quand il ſeroit coulé.

La compoſition hardie de la ſtatue équeſtre de Pierre I, à Saint-Péterſbourg, exigeoit une armature qui en aſſurât la ſolidité. La partie de cette armature qui eſt reſtée dans le bronze, & qui ſoutient le cheval ſur ſes pieds de derrière, eſt d'une grande ſimplicité. M. Falconet en avoit arrêté la compoſition avant de partir pour la Ruſſie, & dans le même temps qu'il avoit conçu l'idée du monument. On a auſſi beaucoup ſimplifié tous les fers qui devoient être retirés après l'opération de la fonte. « Les quatre ou » cinq groſſes traverſes de fer, miſes ordinaire- » ment pour ſoutenir, dit-on, le moule & le » noyau, furent ſupprimées comme inutiles, » & même comme fort embarraſſantes. L'idée » de cette ſuppreſſion raiſonnable appartient, » je crois, dit M. Falconet, à l'habile ferrurier » Fugner, qui a fait & raiſonné l'armature » pour la fonte, avant qu'elle fût ſous ma » direction. »

5. *Coulage du noyau.* Le noyau doit occuper toute la capacité intérieure du moule, & le métal en fuſion doit s'y appliquer comme ſur une forme. Puiſqu'on ne peut former ce noyau qu'en le coulant, la ſubſtance doit en être liquide ; mais il n'eſt pas moins néceſſaire qu'elle ſoit facile à ſe condenſer, & qu'elle puiſſe acquérir une grande ſolidité. Il faut qu'elle ne craigne pas la plus grande ardeur du feu ; il faut auſſi qu'elle ait la force de ſupporter tout le poids du bronze, & qu'en même temps elle ſoit facile à briſer quand on voudra la retirer des parties qui l'enveloppent, & dans leſquelles elle ne doit reſter que pour un temps. Le plâtre & la brique pilés, tamiſés, mêlés & gâchés enſemble rempliſſent toutes ces conditions. La proportion eſt de trois quarts de plâtre pour un quart de brique.

Il faut conſtruire au pourtour du moule une enceinte de charpente qui, jointe aux brides de fer dont le moule eſt déjà ceint en pluſieurs endroits, puiſſe le contenir & réſiſter au mouvement que fait le plâtre en ſe ſéchant.

Les conduites de la ſubſtance du noyau ſont faites en planches de ſapin, & aboutiſſent à des ouvertures qui ont été ménagées dans le moule aux endroits qu'on a jugés les plus convenables. Il y avoit ſix de ces ouvertures au moule de la ſtatue de Bouchardon : une au-deſſus de la tête de la figure, une vers la tête du cheval, la plus grande vers la queue, une au-deſſus de l'épaule gauche du cheval, une ſur le flanc droit, & la dernière ſur la croupe.

On appliqua en deux endroits deux caiſſes de ſapin qui s'élevoient perpendiculairement juſqu'à la hauteur où arrivoit l'ouverture la plus éminente par laquelle la matière couloit dans le moule. Elles faiſoient l'office d'évents pour laiſſer échapper l'air à meſure que la matière entroit dans le moule : elles ſervoient auſſi à y introduire une bougie attachée à un fil de fer, pour ſavoir à quelle hauteur la matière étoit montée, & de quel côté on devoit la fournir avec plus d'abondance.

La ſubſtance du noyau ne ſauroit être coulée avec trop de promptitude, parce qu'il eſt très-important, ou plutôt abſolument néceſſaire que le noyau ſe forme ſans interruption. S'il ſe faiſoit par couches, il y auroit des interſtices dans leſquels le bronze ſe logeroit pendant la fuſion.

Quand la matière a pris une conſiſtance ſolide, on démonte le moule, les cires ſe montrent à découvert, & l'on voit la ſtatue formée en cire, telle qu'elle eſt ſortie en plâtre ſur le modèle du ſtatuaire.

6. *Réparage des cires ; poſe des jets & évents ; effets du métal.* Cependant il n'eſt pas poſſible qu'il n'y ait dans les pièces de cire aucun dérangement, aucun affaiſſement. Il faut d'ailleurs ſupprimer & nettoyer les balèvres que les joints des différentes pièces du moule ont imprimées ſur les cires, & ſonder tous les joints, pour reconnoître s'ils ſont ſuffiſamment garnis de

Digitized by Google

tre, & si le plâtre, lorsqu'on formoit le noyau, ne s'y est pas insinué en trop grande quantité. Les cires exigent donc un réparage. Cette opération regarde le sculpteur, & ne différe en rien de l'art de modeler qui lui est familier. Il peut encore sur ses cires établir des finesses qu'il avoit négligées sur le modèle, changer & corriger quelques formes, donner des touches intelligentes. Si la fonte est heureuse, tout ce qu'il fait sur ces cires reparoîtra sur le bronze, & il peut préparer à un dur métal toute la morbidezze qu'est capable de recevoir une substance flexible. Plus heureux que s'il travailloit en marbre, il n'a nulle part à éprouver la résistance de la matière sur laquelle il opere, & il peut consacrer à la postérité la plus reculée, la hardiesse, la fierté, la finesse, le jeu spirituel de son ébauchoir. C'est dans cette opération que se rapportent aux places auxquelles elles sont destinées ces petites pièces saillantes, délicates & fragiles qui ont été moulées séparément.

On vient de voir que, suivant l'usage, le moule a été entièrement démonté avant cette opération, & que toutes les cires sont à nud. Pour les atteindre, dans le réparage, il faut que le statuaire fasse élever des échafauds sur lesquels il s'établit. Il faut qu'il confie la délicatesse de ces cires à l'adresse des ouvriers sur lesquels il se repose pour l'établissement de l'échafaudage. En leur supposant beaucoup d'habileté, d'intelligence & de soin, ils ne peuvent guère répondre des accidens qui peuvent survenir, & qui ne pourront être réparés que par un long travail de l'artiste.

M. Falconet, pour le réparage de ses cires, s'est écarté de la route périlleuse qu'avoient suivie tous ses prédécesseurs; il n'a pas fait comme eux démonter tout le moule & mettre ses cires à découvert. Il a reconnu que l'échafaud devenoit inutile, & que le moule lui-même lui en offroit un bien plus sûr que ceux que les ouvriers les plus adroits auroient pu lui construire. « Le moule de plâtre, dit-il, » qui contenoit & environnoit les cires étant » fait par assises de niveau, j'ai dit: Voilà de » tous les échafaudages le plus solide, comme » aussi le meilleur, pour garantir les cires des » accidens qui pourroient les endommager » pendant le travail du réparage. Ce moyen » simple me parut aussi le plus prompt, & je » l'employai, quoique je n'eusse encore vu » personne en faire usage. J'ai d'abord fait ôter » des rangs d'assises jusqu'à hauteur d'homme, » afin de pouvoir travailler le haut de la statue; » &, en trois différentes reprises, le moule a » disparu. Les pièces des dernières assises ne » tenoient pas davantage à la cire que celles » des premières. Tout cela est fort simple, » dira-t-on, & chacun en eût fait autant. » Comme je n'ai vu qui que ce soit y penser » avant moi, je demande pourquoi on n'avoit » pas fait une chose si simple? »

Pendant que le sculpteur est occupé de ce travail, le mouleur prépare des cires de différens calibres, pour la formation des évents & des jets. Les jets sont les canaux qui, renfermés dans le moule de potée, portent par différens rameaux le métal liquéfié dans toutes les parties du moule. Les évents, formés de la même manière, fournissent à l'air un moyen de s'échapper en cédant la place au métal.

On pourroit tenir massifs les cylindres de cire: cependant pour que le poids d'une ramification si considérable ne fasse pas plier quelques rameaux, on préfère de les tenir creux, & on les jette pour cela dans un moule de plâtre.

Les jets diminuent de diamètre à mesure qu'ils descendent. Ceux qui recevront le métal à la sortie du fourneau doivent avoir une bouche proportionnée à leur destination. Pour la fonte de la statue équestre de Bouchardon, les quatre principaux jets eurent une ouverture de deux pouces de diamètre; & les autres, de huit jusqu'à douze lignes.

Les tuyaux des évents furent faits dans les mêmes proportions; mais moins ouverts à leurs extrémités.

Tous les tuyaux sont posés dans un éloignement de quatre à cinq pouces de l'ouvrage, & soutenus de distance en distance par des liens de cire, qui, après avoir été moulés, deviennent eux-mêmes les canaux nécessaires non-seulement pour l'introduction du métal dans le creux du moule, mais pour aider encore aux reflux de ce métal dans les tuyaux des évents, ainsi qu'à l'échappement de l'air par ces mêmes tuyaux.

Toutes les principales branches des tuyaux aboutissent à diverses ouvertures ménagées pour donner l'écoulement aux cires, quand il faudra les fondre & en dégager le moule de potée.

Les liens qui unissent les tuyaux au travail, & qui doivent eux-mêmes former des tuyaux qui porteront le bronze dans tous les vuides, sont posés en contre-haut, c'est-à-dire qu'ils vont en montant. Par ce moyen, le bronze liquide, après être descendu précipitamment au fond des jets, remonte doucement & perd un poids qui le rendroit capable de faire du ravage. Quelqu'un a eu tort d'écrire que cette direction des petits tuyaux avoit été inventée pour la fonte de la statue de Bouchardon. Une estampe représentant la statue equestre de Bordeaux garnie de ses jets, prouve qu'on y avoit observé cette disposition des tuyaux qui devoient porter le bronze dans les vuides du moule. On donne une direction contraire aux liens de cire qui communiquent aux tuyaux des évents.

On coupe quarrément les têtes des principaux jets & des évents, & on en couvre de cire les

Digitized by Google

ouvertures, pour qu'il ne puisse s'y insinuer aucun corps étranger qui deviendroit nuisible à la fonte.

On fait des tranchées de deux lignes au moins de largeur autour de tous les gros fers qui traversent la figure & l'outrepassent en dehors, afin que ces parties soient couvertes par le moule de potée, & que le bronze ne s'attache pas aux fers; ce qui en rendroit l'extraction difficile.

Pendant ces travaux, on peut s'occuper des essais qui doivent conduire à la composition d'un métal capable de produire une belle fonte. Il doit être ductile, doux sous le ciselet, d'une belle couleur, & susceptible de prendre un beau poli.

Cette opération fort simple conduit à l'estimation de la quantité de métal qui doit être employée. On prend un poids déterminé de cire pareille à celle qui a servi à former la figure. On en fait des boules qu'on met dans un baquet, on y verse de l'eau jusqu'à ce que ces cires soient couvertes, & on marque à quelle hauteur l'eau est parvenue. On la retire, & on met à leur place du métal, jusqu'à ce que l'eau revienne à la même hauteur. Alors on pese le métal, & on calcule la quantité qu'il en faut pour égaler un pareil volume de cire. Dans le modèle employé pour la statue de Bouchardon, la proportion fut de huit à un.

7. *Du moule de potée.* Comme la fonte qui doit produire une statue de bronze, au lieu d'une statue extérieurement de cire, ne peut s'exécuter que dans un creux, il faut qu'une substance embrasse parfaitement les cires qui formeront ce creux par leur fusion. Cette enveloppe des cires doit avoir assez de force pour résister à la chaleur & à la masse du bronze liquéfié. Il faut aussi qu'elle soit d'une matière assez fine pour prendre avec la plus grande précision les formes les plus délicates des cires. Cette matière se compose de terre, de fiente de cheval, de creusets blancs, mis en poudre, & de poils de bœuf. On appelle cette composition *potée*, & elle donne son nom au moule qu'elle forme.

La terre doit être scrupuleusement choisie: il faut qu'elle soit douce au toucher, liante, sans gravier, & qu'elle contienne très-peu de matière hétérogène & vitrifiable. On y mêle un tiers de fiente de cheval; on incorpore ensemble ces deux substances, & on les laisse fermenter en terre au moins pendant une année. On la retire ensuite de la fosse où elle a été déposée; on la pile au mortier quand elle est bien seche, on la passe au tamis, on la met en masse, ou l'abreuve d'eau, puis on la pile & on la tamise une seconde fois. Alors on joint à ce mélange un tiers de poudre provenant de creusets de terre blanche pilés très-fins. On remue cette mixtion pour qu'elle ne fasse qu'un seul corps; on y verse de l'urine, on en forme une pâte, & la faisant passer une troisieme fois sous le pilon, on y jette du poil de bœuf qu'on a bien battu avec des baguettes pour le mieux diviser. Cette pâte est mise en réserve dans des tonneaux, & entretenue fraîche & liquide.

Quand le temps d'en faire usage est venu, on l'étend sur un marbre, & on la broye avec la molette, jusqu'à ce qu'elle soit aussi douce sous le doigt que les couleurs les mieux broyées qui sont employées par les peintres. Aussi en fait-on d'abord usage de la même maniere & par le même procédé: c'est-à-dire, qu'on étend sur toute la surface des cires une couche avec un pinceau de poil doux, comme si l'on le proposoit de peindre ces cires. La premiere couche, une fois seche, est suivie d'une seconde, & on en étend ainsi, les unes par-dessus les autres, jusques à quarante, attendant toujours que la derniere couche que l'on a mise soit bien seche, avant de lui en apposer une autre. Ces couches successives produisent ensemble à-peu-près une épaisseur de dix lignes.

Pendant que le mouleur est occupé de ce travail, les serruriers établissent deux grilles de fer sur le massif de brique qui sert de base au modèle de cire, & qui a pour limite une espèce de balcon. Pour la fonte de Bouchardon, chacune de ces grilles, couchée à plat, étoit composée de barreaux de fer d'un pouce & demi de gros, posés à la distance d'environ huit pouces l'un de l'autre, & ces barreaux qui se croisoient étoient retenus par des clous rivés aux endroits où ils faisoient rencontre, dans tout le pourtour de la grille, pour les empêcher de s'écarter: ils étoient de plus assujettis, dans la même intention, sur l'appui ou traverse supérieure du balcon, par des liens de fer.

C'étoit sur ces deux grilles qu'on se proposoit d'élever toutes les pieces du moule de potée; & comme les barreaux qui les formoient se terminoient à chacune de leurs extrémités en une pointe recourbée en contre-bas, & faisant le crochet, ces barreaux devoient servir dans la suite à accrocher par le bas, & à tenir en respect le bandage de fer dont le moule seroit enveloppé, lorsqu'il auroit acquis son entiere perfection.

Les deux grilles n'étoient pas d'égale grandeur. Celle qui offroit une moindre superficie étoit placée vers la partie antérieure du cheval; l'autre en occupoit la partie postérieure. Lorsqu'elles furent mises en place, on y posa la premiere assise du moule de potée, consistant en un lit de gâteaux auxquels on avoit fait prendre la forme de briques. Ils étoient faits de potée mêlée d'un quart de sable rouge pilé & passé au tamis. Ces gâteaux étoient employés secs. On

Digitized by Google

falsoit évaporer l'eau qui y étoit contenue en les chauffant dans des fourneaux sur des plaques de tôle. On les maçonna avec de la potée liquide.

Le premier lit couvrit entièrement les grilles. Quand on fut ainsi monté jusqu'à la hauteur du dessous des pieds & de la queue du cheval, & ensuite à celle du dessous de son nez, on adapta à ces différentes places des cylindres de cire, formés en crochets, & suffisamment enduits de potée, lesquels s'unissant d'un bout, & par-dessous, aux conduites des jets & des évents qu'ils rencontroient, rejoignoient à l'autre extrémité des tuyaux de cuivre rouge d'un calibre égal aux cylindres. C'étoit autant de canaux qu'on préparoit, & par où les cires devoient avoir leur écoulement lorsqu'elles seroient mises en fusion. Ils se prolongeoient jusqu'au parement extérieur du moule de potée.

Mais des gâteaux uniformes ne peuvent s'unir aux différens contours de la figure, & cependant il faut qu'il ne reste aucun vuide dans ce qui doit faire l'enveloppe du moule. On remplit donc tous les interstices avec de la potée molle, aussi maniable que la terre glaise à modeler. On saupoudre auparavant les cavités avec un peu de sable rouge pilé très-fin & tamisé, ce qui donne la facilité d'ôter ensuite de place ces pièces qui se sont figurées & moulées suivant la forme des interstices où elles ont été logées. On les fait sécher au fourneau, comme on a fait les gâteaux en forme de briques, & on les remet aux endroits d'où elles ont été tirées, & dont elles ont pris la forme. Alors on les maçonne, comme les gâteaux avec de la potée liquide. Dans tout ce qui avoisine la surface de la figure, & dans toutes les parties où les gâteaux n'approchent pas assez de la couche mise au pinceau, on jette à la main de la potée liquide. On donne au mur de gâteaux une forte épaisseur par le bas, parce que c'est là qu'agira toute la force du métal en fusion, mais dans le haut, une enveloppe de huit à dix pouces est suffisante. Le moule de potée fait une masse entière & continue dans la partie inférieure; mais dans les parties où il ne fait qu'envelopper les grouppes des jets & des évents, il se divise en autant de branches qu'il y a de ces grouppes, & chacune de ces branches prend la forme d'une tour ronde.

Pour le moule de la statue de Bouchardon, on fit un seul bloc des deux jambes postérieures & de la queue du cheval; & un autre bloc des jambes de devant & de la tête. On fortifia encore l'interstice de ces deux masses déjà si solides, par une grille de fer.

Quand le moule est terminé, on y applique en différens sens, & à six pouces de distance les uns des autres, des bandages de fer plat, de deux pouces de large sur huit lignes d'épaisseur, qui l'embrassent étroitement de toutes parts. Dans tous les endroits où les fers ne touchent pas exactement le moule, on remplit le vuide avec de la potée.

Nous avons déjà dit au commencement de cet article, que la statue équestre de Pierre I ne fut pas fondue dans une fosse creusée en terre; nous avons vu que, dans toutes les circonstances, M. Falconet trouve qu'il y a de l'avantage à ne pas s'enterrer ainsi dans une fosse. On n'éleva, à Saint-Pétersbourg, le mur qui tint lieu de fosse, & auquel on en conserva le nom, qu'après l'entier achevement du moule de potée, & la pose des fers qui l'entouroient. On ne fit point ce qu'on appelle un mur de recuit; M. Falconet en reconnoissoit l'inutilité. « Quoique la statue » de Louis XIV par Girardon, dit cet artiste, » ait été fondue hors de terre comme celle de » Pierre I, on fit le mur de recuit, & l'on se » trompa. »

8. *De l'écoulement des cires & du recuit du moule de potée.* On établit, pour la statue de Bouchardon, à la base du moule & dans tout son pourtour, sur le sol de la fosse, une aire ou massif de briques, formant par son plan un quarré long de vingt pieds & demi de longueur, sur dix & demi de largeur, & débordant seulement de quinze à seize pouces l'enveloppe extérieure du moule, dans les parties où il présentoit la plus grande faillie. Cette aire s'éleva jusqu'à la hauteur d'environ onze pouces au-dessus du niveau de la fosse.

Une semblable aire de briques, de pareille hauteur, interrompue par des coupures pour chacune des six issues qui débouchoient dans la fosse, fut construite en même temps le long des murs de la fosse, & à dix-huit pouces de distance du parement extérieur de l'aire précédemment decrite; ce qui laissa entre l'une & l'autre aires un vuide pour une galerie qui devoit côtoyer le moule dans tout son pourtour.

C'étoit dans cette galerie que devoit s'allumer le feu nécessaire au recuit du moule & à l'écoulement des cires. Il fallut donc y établir un âtre, ou foyer. On couvrit dans toute son étendue le vuide que les deux aires laissoient entre elles, de grilles de fer qui ne laissoient entre chacun de leurs barreaux que l'espace d'un pouce & demi. Pour que ces barreaux ne vinssent pas à plier, on les traversa dans leur milieu par un fort barreau qui leur servoit de soutien.

Quand les grilles furent mises en place, & soutenues sur les deux aires de briques, on éleva sur ces aires d'autres murs semblables & de la même hauteur.

Les galeries furent fermées, dans tout leur circuit, par une voute en ogive, &, par cette

Digitized by Google

addition, elles gagneront sous la clef, un pied de plus d'élévation. Dans la construction des voutes, on fit des coupures de six pouces de large, à des distances voisines les unes des autres, & on y appliqua des tuyaux montans, qui devoient laisser à la flamme qui s'y repandoit la liberté de s'échapper & de suivre les différentes impulsions de l'air.

La première opération qui suivit celle des voutes, fut l'application de ruyaux, qui, saillant au dehors, devoient servir à porter les cires fondues dans les baquets remplis d'eau qui étoient destinés à les recevoir. Ces tuyaux étoient de cuivre rouge, & pour qu'ils ne fondissent pas, ils furent enveloppés d'une maçonnerie de briques d'un pied d'épaisseur.

Pour que les principaux fers, qui soutenoient le moule, ne fléchissent pas lorsqu'ils seroient pénétrés par le feu, ce qui auroit ôté le moule de son à-plomb, on établit autour du moule un nombre suffisant de murs de traverse, construits en briques d'un pied d'épaisseur, & qui appuyés par l'un des bouts à la surface du moule, l'étoient de l'autre sur le parement intérieur des murs de la fosse. Ces murs étoient disposés de manière à servir d'enveloppe aux fers de traverse qui portoient le noyau du moule, & étoient placés aux endroits où ces fers étoient apparens. Chacun de ces murs, élevé de quinze à seize pieds, étoit percé en arcades dans sa partie inférieure, quelques pieds au-dessous des fers qu'il enveloppoit, pour laisser la flamme circuler & s'étendre.

M. Falconet, pour la fonte de la statue de Pierre I, a supprimé les murs de traverse que, jusqu'à lui, on avoit coutume de faire autour du moule. Il avoit prévu, comme il le dit lui-même, leur inutilité, & il ne s'est pas trompé, puisque, du côté du fourneau, rien, dans la fonte, n'a fait le moindre mouvement.

Revenons à ce qui fut observé pour la fonte de Bouchardon. Un mur de briques qui, traversant la fosse par le milieu, dans sa largeur, passoit sous le ventre du cheval, y remplissoit le vuide qu'on y avoit laissé en formant le moule, & y trouvoit le pointal du milieu, qu'il embrassoit & mettoit à l'abri du feu. Ce mur, qui descendoit jusques sur le fol de la fosse, suivoit exactement, ainsi que tous les murs qui lui étoient parallèles, le contour intérieur du moule auquel il étoit appliqué par un bout, & s'appuyoit pareillement de l'autre sur le mur de la fosse: mais il étoit plein, sans aucune arcade, parce qu'on en avoit voulu faire un rempart capable d'arrêter le cours de la flamme. Il étoit essentiel que la flamme agitée & poussée par l'air qui venoit du dehors le long des descentes souterraines, ne se portât pas avec trop de rapidité d'un bout de la fosse à l'autre. La raison en est simple; car cette flamme ne sortant pas de la ligne horizontale, ne se seroit pas élevée assez haut dans ce trop long chemin qu'elle auroit parcouru, & auroit laissé en plusieurs endroits les parties supérieures presque sans chaleur: mais arrêtée au milieu de sa course, & obligée de se replier sur elle-même, elle étoit forcée de se repandre par-tout avec plus de promptitude & d'égalité, & assuroit l'opération du recuit.

Les pierres les plus dures d'un mur ordinaire auroient été calcinées par la vivacité d'un feu continuel qui devoit durer trois semaines au moins. On choisit le grès, comme la pierre de ce pays qui oppose au feu le plus de résistance, & on en forma ce qu'on appelle le mur de recuit. Il fut maçonné avec la terre qu'on employoit ordinairement dans la construction des fours, & il fut établi, sur le bord des galeries le plus voisin des murs de la fosse. On lui fit prendre le même contour qu'aux galeries: il avoit par le pied vingt & un pouces d'épaisseur. On a vu que, pour la statue de Pierre I, M. Falconet avoit reconnu l'inutilité du mur de recuit pour les fontes qui s'exécutent hors de terre, & qu'il n'en fit pas construire.

Celui qui devoit servir à la fonte de Bouchardon étant fait, on procéda à l'arrangement des briques destinées à former les tuyaux percés à jour dont devoit être entièrement tapissé le mur de recuit, depuis le pied jusqu'à la première assise. La flamme les traversant au sortir des galeries, devoit se porter dans tous les endroits où il étoit nécessaire qu'elle pénétrât. Les briques qui y furent employées portoient un pied de long sur quatre pouces de large. Aucune ne fut maçonnée: toutes furent placées à quatre pouces l'une de l'autre. Le second rang fut placé sur le premier, dans un sens contraire à celui des briques de la première couche, & toujours à une même distance. Les couches furent ainsi élevées à la hauteur du mur de recuit. L'arrangement qu'on avoit observé dans les briques fournissoit des issues fans nombre par lesquelles la flamme pouvoit aisément se porter de tous côtés.

Les vuides que laissoient entre eux le moule & le mur de recuit furent pour lors remplis de bricaillons. Nous avons dit que l'on nomme ainsi des morceaux de briques cassées de différentes grosseurs. Pénétrés par le feu, ils rendent plus de chaleur que la flamme même, conservent cette chaleur très-long-temps, moderent la trop grande activité de la flamme, & la répandent avec plus de douceur & d'égalité. On choisit les plus petits bricaillons pour les arranger à la main aussi près qu'il est possible du moule, parce que, laissant entre eux moins d'intervalle, ils empêchent la flamme de brûler le mur de potée. Les bricaillons s'éleverent à neuf pouces plus bas que la dernière assise du mur de recuit.

On

On rendit cette masse aussi égale qu'il fut possible, & on y allit & maçonna avec de la terre à four quatorze à quinze rangées de doubles briques, posées sur leur plat. Elles parcouroient en longueur l'espace qu'elles avoient à remplir, & y formoient un compartiment de bandes distantes l'une de l'autre d'environ six pouces. Elles offroient la disposition de solives qui portent un plancher. Elles servirent de supports à une aire composée d'un second double rang de briques, qui furent de même maçonnées avec de la terre à four. Cette platte-forme couvrit tout l'espace renfermé par le mur de recuit. On ne laissa à découvert que les places où les jets & les évents avoient leurs issues, & quelques petites ouvertures de six pouces en quarré, qui furent ménagées dans l'étendue de la platte-forme, pour faciliter l'échappement de l'air & de la fumée lors du recuit.

Quand tout fut ainsi exactement clos, on donna le feu. On eut d'abord la plus grande attention de ménager le feu, lorsqu'on alluma la première fois le bois rangé sur les grilles dans les galeries. Plus on avança, plus on rendit le feu ardent.

La fonte & l'entier écoulement des cires dura dix à douze jours. On tira alors les tuyaux de cuivre qui avoient servi à son écoulement, & l'on boucha les orifices dans lesquels ils avoient été logés avec de la potée cuite & du plâtre. Après dix autres jours d'un feu continuellement entretenu, & jamais forcé, on ne vit plus sortir de fumée par les bouches des jets & des évents, & l'on jugea que toute l'humidité étoit évaporée. Alors le feu fut poussé aussi loin qu'il pouvoit aller pour opérer le recuit du moule. Quand enfin, en regardant dans l'intérieur des jets & des évents, on vit que le moule avoit pris cette couleur étincellante que les forgerons appellent couleur de cerise, & quand les cordages qu'on y plongeoit en sortirent enflammés, on reconnut que le moule avoit reçu le dernier degré de cuisson. Alors on cessa le feu, qui, continué plus long-temps, n'auroit pu manquer de brûler le moule, & l'on mura toutes les issues par lesquelles l'air auroit pu s'insinuer. Il fallut quinze jours pour donner au moule le temps de se refroidir ; &, à ce terme même, on eut encore la précaution de ne déboucher chaque jour qu'une seule ouverture, pour éviter le désordre qu'auroit pu causer la trop subite impression de l'air. On supprima ensuite la platte-forme, on enleva les brîcaillons, & l'on détruisit les galeries.

9. *De l'enterrage du moule.* Après le recuit du moule, on lui donne ce qu'on appelle une chemise ; c'est-à-dire, qu'on l'enveloppe entièrement d'un enduit de plâtre tamisé, de l'épaisseur d'un doigt. Cet enduit étant sec, on procède à l'enterrage du moule, dernière précaution pour l'empêcher d'être ébranlé par les efforts terribles du métal en fusion.

Les terres qu'on emploie à cet enterrage se passent à la claie. On les répand également dans la fosse. Quand elles sont parvenues à l'épaisseur d'un pied, on foule cette couche jusqu'à ce qu'elle soit réduite à l'épaisseur de quatre pouces. On multiplie ainsi les couches jusqu'à ce que la fosse soit entièrement comblée. Il ne reste plus d'apparent que les embouchures des jets & celles des évents.

On s'occupe ensuite de l'écheno. C'est un bassin en forme de cuvette, dans lequel se rassemble le bronze liquide en sortant du fourneau, pour être porté dans les bouches des jets. Ces bouches en déterminent le plan, & on est obligé de s'assujettir aux places qu'elles occupent pour disposer les rigoles de l'écheno.

Il fut assis, pour la fonte de Bouchardon, sur la dernière couche des terres de l'enterrage du moule, mises exactement de niveau. On le borda de tous côtés par un parapet de dix-huit pouces au moins d'épaisseur. Le fond étoit tapissé de maçonnerie dans toute son étendue. Il avoit un pied de profondeur, & chaque rigole environ vingt pouces de largeur.

Le fond, les parapets doivent être construits en briques maçonnées avec de la terre à four. On répand des terres au pourtour, & on les bat comme on a fait pour l'enterrage, de peur que l'impétuosité du métal ne fasse écarter les parapets.

Ce fut ce qui arriva à la première fonte de la statue de Pierre I. Plusieurs accidens ayant obligé de faire, pour la partie supérieure de cette statue, une seconde fonte, l'écheno fut alors construit avec le moule. « Contenu par » les mêmes liens, dit M. Falconet, il faisoit » partie de ce moule ; il étoit renfermé & » retenu dans la même cage. Aussi ne fit-il » aucun mouvement, & ne creva-t-il pas comme » le premier, si négligemment travaillé qu'il » s'ouvrit n'ayant à peine reçu que deux ou » trois pouces de bronze. L'écheno fait d'avance » avec le moule, procure un autre avantage : » il donne au métal tout le temps qu'il faut pour » la fusion, & pour les préparations qui dépendent de la fosse & du moule. A l'instant » qu'on va fondre, on n'a pas trop de loisir. » J'oserois donc conseiller l'écheno comme il » fut fait à ma seconde fonte.

» Beaucoup d'autres parties ont été simplifiées, » ajoute le même artiste, à la première & encore » plus à la seconde fonte. Si je n'en parle pas, » c'est que l'artiste intelligent qui voudra » mettre de côté plusieurs articles de certains » catéchismes, & s'affranchir un peu de la

Digitized by Google

» routine, fera-t-aucoup mieux que je n'ai fait, » s'il veut y perfiſter ».

Nous regrettons que M. Falconet n'ait pas appris en-deçà au public, toutes les ſimplifications qu'il a introduites dans les préparations de ces fontes. Il nous auroit été très-utile dans la rédaction de cet article, & auroit contribué à la perfection de ce dictionnaire qui devroit contenir tout ce que les artiſtes ont imaginé de nouveau pour les progrès de l'art. Nous avons rapporté tout ce que M. Falconet a écrit ſur les nouveaux procédés dont il a fait uſage pour la fonte de ſon chef-d'œuvre : nous avons été obligé de taire pour le reſte l'un des catéchiſmes dont il parle, & dans leſquels il trouve beaucoup d'inutilités.

10. *De la fuſion du métal, & de ſon introduction dans le moule.* On range d'abord autant de métal qu'il en faut pour couvrir l'aire du fourneau, & l'on a ſoin, dans cet arrangement, de ne pas trop en preſſer les différentes pièces, afin qu'elles laiſſent entre elles des vuides qui permettent à l'air d'y circuler aiſément.

Cette diſpoſition faite, on allume le feu dans la chauſſe. Comme la flamme procure ſeule la fuſion du métal, il faut qu'elle ſoit très-claire, & il n'eſt pas moins eſſentiel d'éviter qu'elle ſoit mêlée de fumée, parce que l'humidité de la fumée ſeroit capable de figer la matière avant qu'elle ſortît du fourneau. Il faut donc que le bois ſoit très-ſec : il eſt même bon que la coupe en ait été faite dans un temps ſec, & qu'il n'ait pas été expoſé depuis à la pluie. Le hêtre doit avoir la préférence.

A meſure que le métal entre en fuſion, des ouvriers placés ſur les côtés du fourneau le remuent avec de longues perches de ſapin. Quand il eſt entièrement fondu, on en jette de nouveau ſans ordre dans le baſſin. Mais il faut le tenir quelque temps ſur le glacis des deux bouches ou portes du fourneau, parce que s'il tomboit ſur le métal liquide, il le feroit figer, & produiroit ce qu'on appelle des gâteaux, qui ne peuvent, à quelque degré de chaleur que ce ſoit, rentrer en fuſion. C'eſt un accident que peut auſſi cauſer une fumée trop épaiſſe, ou la ceſſation d'égalité dans le feu de la chauſſe.

Quand la fuſion arrivée à ſon dernier période demande un prompt écoulement, on met en place le *périer*. Il conſiſte en une longue barre de fer, qui, pouſſée avec vigueur contre un tampon de fer dont eſt bouché le trou du fourneau pendant la fonte, doit le chaſſer au fond du baſſin, & procurer au métal une libre iſſue. Cette barre de fer peut avoir dix-huit à vingt pieds de long ſur trois pouces de gros. Du côté dont elle doit frapper, elle prend à-peu-près la même courbure qu'une pelle : elle peut avoir, en cet endroit, cinq pouces de diamètre, & elle ſe termine en pointe arrondie. A ſon autre extrémité, elle eſt emmanchée invariablement dans une pièce de bois armée de liens de fer, taillée de manière à ſe laiſſer embraſſer aiſément par le fondeur, qu'elle met en état d'ajuſter à ſon gré le coup de périer. Pour donner à la machine la force du levier, on ſuſpend le pélier mis en équilibre, à deux chaînes de fer terminées par des mains, qui, en deux endroits, à peu-près aux deux tiers de ſa longueur, ſaiſiſſent la barre de fer, & ces deux chaînes vont s'unir enſuite à une double chaîne plus longue, qui deſcend d'enhaut, & dont les deux bouts ſont arrêtés ſur deux pièces de bois tranſverſales, que reçoivent les poutres voiſines ſervant de tirans à la charpente du comble.

On prépare en même temps les quenouillettes, & on les met aux places qu'elles doivent occuper. Leur deſtination eſt de boucher les entrées des jets, juſqu'au moment où il eſt à propos d'introduire dans le moule le métal fondu, déjà entré dans l'écheno. Elles empêchent auſſi que, pendant qu'on chauffe l'écheno, il ne puiſſe entrer dans les conduits des jets, ni charbon, ni aucun corps étranger. Elles ſe terminent par le bas en une olive d'un calibre égal à l'ouverture des jets qui doivent les recevoir. La tige de la quenouillette, longue de deux pieds, doit être attachée à une tringle qui air le jeu d'une baſcule, afin qu'on puiſſe lever & baiſſer à ſon gré la quenouillette ſans être obligé d'en approcher de trop près.

Comme il eſt de la plus grande importance que le métal fondu ne rencontre rien de froid ni d'humide ſur ſon paſſage, on chauffe l'écheno & les quenouillettes avant l'opération de la fonte. Les quenouillettes miſes en place, on comble de charbon l'écheno, & quand le charbon eſt conſumé, on nétoie la place.

On reconnoît que le métal a acquis un degré parfait de fuſion, quand la flamme qui ſort du fourneau eſt d'un rouge plus clair & plus vif qu'elle n'étoit auparavant ; quand les craſſes que rejette le métal ſe rangent d'elles-mêmes autour du baſſin, & laiſſent le milieu uni comme une glace ; quand le feu prend ſur-le-champ aux perches de bois de ſapin dont on ſe ſert pour le braſſer, & que la flamme qui s'y attache eſt d'un éclat éblouiſſant.

Il n'y a plus alors de temps à perdre : le fondeur s'armant du périer chaſſe le tampon à coups redoublés, & le métal s'élance comme un torrent de feu.

Quand on juge que l'écheno eſt aſſez rempli de métal pour que ſa chûte dans les jets ne puiſſe ſouffrir aucune interruption, on lève & on déplace les quenouillettes. Le métal ſe précipite dans le moule, reflue par les ouvertures extérieures des évents, s'arrête dès qu'il eſt

Digitized by Google

de niveau avec le métal qui reste dans l'écheno, & la fonte eſt terminée.

Soixante mille livres de métal furent employées à la fonte de l'ouvrage de Bouchardon, & l'introduction totale dans le moule s'en fit en cinq minutes quatre ſecondes. Il fallut vingt-huit heures & demie d'un feu très-vif pour le mettre en fuſion.

Explication des Planches relatives à la fonte des ſtatues.

PLANCHE PREMIÈRE.

La planche I repréſente la coupe de l'attelier priſe dans ſa largeur, au droit & par le milieu de la chauffe.

1. Maſſif des murs dont la chauffe eſt environnée, & qui, ainſi que les voûtes & les cloiſons des galeries pratiquées ſous terre dans l'étendue de ladite chauffe, ſont en briques de Bourgogne.

2. Enveloppe extérieure de la chauffe, conſtruite en pierres de taille liées & retenues par un triple rang de tirans de fer.

3. Le cendrier.

4. Profil de deux languettes de briques qui ſont face aux deux ventouſes tournées vers le nord & vers le ſud-oueſt; leſquelles languettes, à la faveur de trois en abat-jour dont elles ſont percées, portent l'air extérieur dans la chauffe, & ſont l'office de ſoufflets.

5. Profil de la galerie rampante de la ventouſe dirigée vers le ſud-oueſt.

6. Profil de la ventouſe oppoſée qui regarde le nord.

7. Portes de communication des galeries ſouterraines des ventouſes.

8. Languette de brique percée de trous, ainſi que les précédentes, n°. 4, & placée en face de la ventouſe dont la bouche regarde le nord-oueſt.

9. Soupiraux ou évents des ventouſes mentionnées ci-deſſus ſous les numéros 5 & 6.

10. Deſſous de la chauffe appellé chapelle.

11. Intérieur de la chauffe voûté en plein ceintre, & enveloppé dans toute ſa capacité par un double rang de briques de Saint-Sanſon, poſées en coupes & de champ.

12. Grille de fer, ſur laquelle le bois tombe & ſe conſume.

13. Trou en manière de ſoupirail par lequel on jette le bois dans la chauffe, & qui, dans tout autre temps, eſt exactement bouché par une pelle de fer mobile.

14. Le deſſus de la chauffe formant un plancher.

15. Mur du pignon de l'attelier.

16. Coupe des murs, ſur les faces latérales de l'attelier, & celle des portes par leſquelles s'eſt fait, pour la ſtatue de Louis XV, le ſervice de la chauffe.

17. Grande fenêtre au deſſus du fourneau, percée dans le mur du pignon de l'attelier.

18. Charpente du comble.

19. Niveau du terrein extérieur.

PLANCHE DEUXIÈME.

Plan du moule de plâtre pris au droit de la première aſſiſe.

1. Grand chaſſis de charpente, ſervant de baſe & de ſoutien au moule de plâtre.

2. Boulons de fer à vis placés aux quatre encoignures du chaſſis, dans l'intention de le ſoutenir.

3. Places réſervées pour le paſſage des trois pointals de fer.

4. Place où répondoit, dans la ſtatue de Louis XV, la barre de fer ſervant de ſoutien à la jambe gauche du cheval qui leve, & dont la réſerve s'étoit faite dans le moule.

5. Les trois barres de fer dont ſont traverſées les trois jambes du cheval qui poſent.

6. Les pièces du moule de plâtre enveloppant les trois jambes qui poſent.

7. Creux que formoit le moule en ces trois endroits, & qui, dans la ſuite, furent comblés de cire.

8. Chapes dans leſquelles ſont renfermées les pièces du moule.

9. Places des trois barres de fer ſervant à ſoutenir la queue du cheval.

10. Les différens blocs.

11. Anneaux de fil-d'archal en manière de mains, ſcellées dans leſdits blocs pour pouvoir les manier plus facilement.

12. Entailles ou loches, faites ſur les blocs de la première aſſiſe, pour ſervir de repaires aux blocs de la ſeconde aſſiſe du moule.

13. Six barres de fer poſées ſur le chaſſis de charpente, qui le traverſent dans ſa largeur, & ſur leſquelles les blocs ſont établis. Outre le ſervice qu'on en tira dans la conſtruction du moule de plâtre, ces barres de fer étoient auſſi deſtinées à ſoutenir ledit moule lorſqu'on l'établiſſoit dans la foſſe, & devoient ſervir en même temps de repaires pour remettre exactement à leur place tous les blocs de la première aſſiſe. Elles ſont exprimées par des lignes ponctuées.

14. Petits couſſinets de fer, d'un pouce d'épaiſſeur, exprimés pareillement par des lignes ponctuées, leſquelles reçoivent les têtes de cinq deſdites barres de fer.

PLANCHE TROISIÈME.

Elévation & coupe en partie du moule de plâtre, priſes ſur une de ſes faces latérales.

Digitized by Google

Figure I. 1. Chaſſis de charpente.

2. Têtes de boulons mis aux quatre coins du chaſſis pour contenir ſon aſſemblage.

3. Entailles faites dans ledit chaſſis pour ſervir de repaires.

4. Blocs de plâtre, ſervant de ſoutiens aux chapes du moule.

5. Chapes recevant ſeules une pièce entière du moule.

6. Chape qui contient & réunit dans ſon intérieur un nombre de petites pièces qui y ſont retenues au moyen de ficelles attachées au dehors à des bilboquets.

7. Ouvertures quarrées pour les paſſages des fers des traverſes.

8. Autres ouvertures ménagées en différens endroits du moule pour couler le noyau.

9. Anneaux de fer en manière de mains, ſcellés dans les parois extérieures des blocs & autres pièces du moule, pour en rendre le remuage plus aiſé.

10. Différentes parties du modèle, découvertes pour laiſſer voir la façon dont il eſt enveloppé par les pièces du moule. Le ſurplus du modèle couvert par les pièces du moule, eſt ſigné par de ſimples lignes ponctuées, ainſi que les pointals & les têtes des ſix barres de fer qui doivent ſoutenir le moule de plâtre dans la foſſe.

Figure II. Elle repréſente un des petits quarrés qui furent enlevés de deſſus le modèle pour être moulés à part, & qui laiſſerent dans le moule les ouvertures néceſſaires au paſſage des fers de traverſe.

a. Partie du modèle.

b. Cadre de cire dont elle fut environnée.

c. Bandes de cire formant une croix chargée d'un numéro, & dont les extrémités outrepaſſoient ce cadre, à l'effet de ſervir de repaires.

PLANCHE QUATRIÈME.

Repréſentation particulière d'une chape, avec les différentes pièces du moule qu'elle embraſſe. On a choiſi celle qui ſe rapporte au-devant de la tête du roi.

1. Pièces du moule rangées dans la chape, ſuivant l'ordre qu'elles y doivent tenir.

2. Deux pièces qui ne ſont point encore à leur place, & qui, lorſqu'elles y ſeront, acheveront de former le bas du menton.

3. Ficelle attachée à un petit anneau de fil de fer, ſcellé dans la pièce du moule, & qui, paſſant au travers d'un trou percé dans la chape, aboutit en dehors à un petit morceau de bois appellé *bilboquet*, autour duquel ladite ficelle roule & ſe dévide juſqu'à ce que la pièce du moule ſoit miſe à ſa place dans la chape & y ſoit aſſujettie.

4. Petits corps ſaillans ſur les joints des pièces du moule, qui, ſe logeant dans de petites cavités qui ſont ménagées ſur les joints des pièces voiſines, ſervent à les maintenir dans une poſition invariable. Il y en a de pareils dans la face extérieure des pièces qui touchent à la chape, & ils y produiſent le même effet.

5. Chape ſervant d'enveloppe aux pièces du moule qui y ſont raſſemblées. On y voit des corps ſaillans pareils à ceux qui ſont ſur les pièces du moule, & deſtinés au même uſage.

PLANCHE CINQUIEME.

Elle eſt deſtinée à montrer la forme de l'*armature*. Elle repréſente la coupe du moule de plâtre, depuis que, revêtu de ſes cires, il a été remonté dans la foſſe. Ladite coupe, priſe au droit des quatre grandes traverſes qui furent miſes alors à leur place, offre, dans l'intérieur du moule, le plan des différentes pièces de fer qui, ajoutées aux principales pièces déja décrites, complettent l'armature.

1. Le grand maſſif de pierre.

2. Premières aſſiſes du moule de plâtre poſées ſur le chaſſis de charpente, qui lui-même porte ſur huit dés de pierre.

3. Blocs du moule de plâtre, ſervant de ſoutien & d'enveloppe aux chapes du même moule, & ayant à leur parement extérieur des anneaux de fer qui donnent la facilité de les manier.

4. Chapes & pièces du moule de plâtre garnies de leurs cires.

5. Epaiſſeur de la cire.

6. Les quatre grandes traverſes de fer dont la principale fonction eſt de ſoutenir par la ſuite le moule de potée & ſon enveloppe dans un état invariable. Celle du côté de la croupe va un peu de biais pour ſe conformer à la poſition des deux jambes de derrière du cheval, dont une eſt plus en arrière que l'autre.

7. Tréteaux de fer, ſur leſquels leſdites traverſes viennent s'appuyer, y étant attachées par leurs extrémités avec des brides de fer.

8. Grande traverſe de fer, portée par les pointals, & qui, placée au milieu du corps du cheval, & le parcourant dans toute ſa longueur, le déborde de quatre pieds du côté du poitrail.

9. Têtes des trois pointals.

10. Grand cercle de fer allongé, formé ſuivant le contour que donnent, aux endroits qu'il parcourt, les flancs, les cuiſſes, & le poitrail du cheval, & diviſé en deux parties qui ſe réuniſſent & ſe raſſemblent vers la tête & vers la queue, où la grande traverſe les reçoit : ledit grand cercle étant porté dans le ſurplus de ſon étendue par les équerres qui

Digitized by Google

ſont, comme on l'a vu, appliquées aux pointals.

11. Les ſuſdites équerres.

12. Endroit vis-à-vis le poitrail du cheval, où ſe fait la réunion des deux parties du grand cercle de fer n°. 10, ſur la grande traverſe n°. 8, à laquelle ces deux parties de fer circulaires ſont attachées avec des brides de fer.

13. Endroit ſur le derrière du cheval, où viennent aboutir & ſe réunir les deux parties du grand cercle de fer n°. 10 qui, poſant ſur le barreau de fer en forme de I par où ſe termine la grande traverſe n°. 8, y ſont attachées avec les mêmes vis & écrous qui aſſujettiſſent ſur le même barreau un montant ou tige de fer, à laquelle s'attachent les fers de la queue du cheval.

14. Endroit d'où s'élève perpendiculairement ſur le barreau de fer en forme de I la tige de fer qui reçoit à ſon ſommet, comme on le verra plus diſtinctement à la *Planche VI*, ſous le n°. 22, la partie ſupérieure des fers de la queue du cheval.

15. Lieu où ſe fait l'aſſemblage & la jonction des fers de la queue. Voyez *Planche VI*, numéro 26.

16. Deux barres de fer qui, poſées ſur le haut des équerres, s'étendent en droite ligne le long de l'épine du dos du cheval.

17. Deux autres barres de fer formant enſemble un cercle, ſervant à ſoutenir le deſſus de la croupe du cheval, & qui, étant attachées ſur les deux barres de fer n°. 16, viennent s'appuyer à l'extrémité de la grande traverſe n°. 8, contre le barreau montant n°. 14 avec lequel elles s'uniſſent.

18. Pièce de fer, en manière d'arc-boutant, ſervant à entretenir droite la tige de fer mentionnée ſous le n°. 14.

19. Coupe d'une pièce de fer qui poſe ſur la grande traverſe n°. 8, & qui parcourant tout l'intérieur du corps de la figure équeſtre, s'élève perpendiculairement juſqu'au-deſſus de la tête, ainſi qu'on le verra dans la *Planche VI*, ſous le n°. 9.

20. Traverſe portant à ſes deux extrémités les fers des deux jambes de la figure équeſtre : elle-même eſt portée par les deux branches collatérales du cercle de fer n°. 10.

21. Endroits où s'accrochent, ſur la première & la dernière des quatre grandes traverſes, l'extrémité ſupérieure des fers des quatre jambes du cheval.

22. Fers coudés & formant une eſpèce de potence, laquelle parcourt l'intérieur du col du cheval.

23. Traverſe étant au milieu de l'encolure du cheval, & qui en ſoutiendra le noyau.

24. Autre traverſe dans la tête du cheval pour le même objet.

25. Pièce de fer qui s'avance & prend un contour circulaire vers la partie inférieure du poitrail du cheval, & qui eſt une extenſion de deux longues barres de fer placées au bas du ventre, qui ne ſe peuvent appercevoir ſur ce plan, mais dont on verra la diſpoſition *Pl. VI*, numéro 8.

26. Petits fers, appellés côtes de vache, qui, s'accrochant aux différentes barres de fer de l'armature, étant contournés ſuivant les places & ſuivant que l'ouvrage l'exigeoit, & ſe réuniſſant à des fils de fer ſans nombre, enlacés & mêlés enſemble, ainſi qu'on le voit à la planche ſuivante, ont ſervi à réunir toutes les parties du noyau, & ont principalement affermi la ſurface extérieure qui touchoit aux cires.

PLANCHE SIXIÈME.

Elle eſt deſtinée à compléter, avec la précédente, la démonſtration de l'armature. Elle repréſente la coupe & le profil de la ſtatue équeſtre, pris dans ſa longueur du côté du montoir. La ſtatue paroît en cire, dépouillée de toutes les pièces du moule, quoiqu'en cet inſtant de l'opération elle en fût encore enveloppée ; ce qui eſt fait à deſſein de ne laiſſer échapper aucune des pièces de fer de l'armature qui ſe montrent dans cette poſition, qu'il eſt néceſſaire de faire connoître.

1. Les trois pointals.

2. Fers des jambes du cheval, diviſés chacun en deux parties, leſquelles, à l'endroit où elles ſe réuniſſent, ſont retenues par des liens de fer ; ſur quoi l'on obſervera que, dans trois deſdites jambes, la partie inférieure des fers doit reſter engagée dans le bronze pour n'en plus ſortir, & qu'elle doit ſervir, lorſque la ſtatue équeſtre ſera terminée, à l'arrêter ſur ſon piedeſtal, tandis que la barre de fer miſe ſous le pied du montoir, n'eſt que pour aider au ſoutien de la jambe qui lève, pendant le temps des opérations du moule de potée & de la fonte.

3. La grande traverſe qui parcourt l'intérieur du corps du cheval dans toute ſa longueur.

4. Les quatre traverſes qui s'étendent en largeur, coupées par leur milieu, & à deux deſquelles, ſavoir celle qui eſt ſur le devant & celle qui eſt la dernière du côté de la queue, ſont accrochés les fers des jambes du cheval.

5. Les équerres & leurs ſupports, ſe préſentant de profil.

6. Une des barres de fer, qui, poſées en haut des équerres, s'étendent le long de l'épine du dos du cheval.

7. Une des barres de fer qui, par le plan, forme un cercle allongé, & qui, en s'aſſujettiſſant par le contour à celui que donne le corps du cheval à l'endroit des flancs, eſt portée par les équerres dans l'étendue de ſa longueur, &

Digitized by Google

vient poſer à l'une de ſes extrémités ſur la grande traverſe du côté de l'encolure & du côté de la croupe ſur le barreau en forme de ⌊, de la façon qu'il eſt exprimé à la *planche V*, numéros 12 & 13.

8. Une des deux autres barres de fer placées en contre-bas, l'une à droite & l'autre à gauche, dans la partie inférieure du ventre du cheval, leſquelles ſont portées par les potences ou ſupports des équerres, & ſuivent le même contour que le deſſous du ventre.

9. Petite pièce de fer qui, après avoir parcouru en ligne directe l'intérieur de la figure équeſtre, outre-paſſe la tête de cette figure, & ſe termine par un anneau qui traverſera un barreau de fer, qui, lorſque le moule de potée ſera tout-à-fait monté & dans la perfection, s'y trouvera engagé, & acquerra aſſez de force alors pour empêcher la pièce de fer montante de ſortir de ſon à-plomb : cette pièce de fer, qui par le pied ſe replie & fait un coude par devant & un autre par-derrière qui lui ſervent d'un empâtement ſuffiſant, paſſe ſur la grande traverſe n°. 3, & y eſt liée en deux endroits avec des brides de fer.

10. Les deux ſuſdites brides de fer.

11. Deux pièces de fer en arc-boutans, ſervant à contenir la ſuſdite pièce de fer montante n°. 9. Elles deſcendent juſques ſur les barres de fer n°. 6, & y ſont attachées chacune par le pied qui fait un coude avec des fils de fer. Deux autres ſemblables pièces de fer qu'on ne peut voir ici, étoient appliquées aux deux autres faces de ladite pièce de fer n°. 9, & toutes les quatre ſe tenoient en état.

12. Deux barres de fer contournées ſelon la forme que prennent les deux bras de la figure équeſtre, toutes deux attachées par le haut à la pièce de fer n°. 9.

13. Pluſieurs fers appellés côtes de vache, diſtribués dans l'intérieur de la figure équeſtre, & qui en rempliſſent les vuides : ils s'accrochent par le haut à la pièce de fer n°. 9, & par le bas aux deux barres de fer n°. 6.

14. Deux pièces de fer montantes & formant la potence, logées dans l'intérieur de l'encolure & de la tête du cheval dont elles ſuivent le contour : l'une & l'autre ſont retenues par le pied qui fait le coude ſur la grande traverſe n°. 3, & y ſont liées au moyen de brides de fer.

15. Les brides de fer ſuſdites.

16. Tringle de fer ſous la crinière du cheval, ajuſtée avec des fils de fer ſur une des deux pièces de fer ſuſdites.

17. Pièces de fer qui, prenant naiſſance à l'extrémité de celle qui deſcend par-devant dans la tête du cheval, & y étant aſſujettie, avec une bride de fer, remonte & va s'unir à celle des deux pièces de fer ſuſdites, laquelle parcourt le deſſous de l'encolure, s'y lie, & ſert à ſoutenir la tête du cheval par-derrière.

18. Fer contourné, lequel attaché aux fers qui viennent d'être décrits, deſcend juſques ſur la bouche du cheval.

19. Deux pièces de fer miſes, l'une au droit des joues du cheval, & l'autre au milieu de ſon cou ; toutes deux ajuſtées ſur les pièces n°. 14, & à travers chacune deſquelles paſſent de part en part des barreaux ou traverſes de fer pour le ſoutien du col & de la tête du cheval.

20. Les deux traverſes ſuſdites ſe montrant ſeulement par la coupe.

21. Pièce de fer qui déborde extérieurement la tête du cheval, & qui porte à ſon extrémité un anneau ſemblable, pour l'uſage, à celui qui a été décrit ci-devant ſous le n°. 9.

22. Pièce ou tige de fer poſée debout à l'extrémité de la grande traverſe du côté de la croupe, & qui reçoit à ſon ſommet la naiſſance des fers de la queue du cheval.

23. Petite pièce de fer faiſant l'office d'arc-boutant, & qui maintient la pièce de fer montante n. 22.

24. Barre de fer circulaire par le plan, qui d'un bout eſt attachée ſur le prolongement de la barre de fer n°. 6, s'appuie de l'autre ſur la pièce de fer montante n°. 22, & ſert à ſoutenir le deſſus de la croupe du cheval : il doit y en avoir une ſemblable dans la partie oppoſée.

25. Les fers de la queue du cheval, deſtinés à en ſoutenir le noyau, & diviſés en deux parties qui s'uniſſent à l'endroit de la jonction enſemble par des brides de fer. La partie ſupérieure eſt d'épaiſſeur diminuée à pouvoir être retirée après la fonte, & va deſcendre juſques ſur le maſſif de pierre pour y être ſcellée dans la fuite, & à ces deux fers eſt uni un troiſième qui, comme celui dont on a vu ci-devant la deſcription ſous le n°. 21, porte en tête un anneau, dans une intention toute pareille.

26. Endroit où ſe fait la jonction des fers de la queue du cheval.

27. Petite traverſe ſervant à contenir la barre de fer qui parcourt de haut en bas la queue du cheval : il s'en trouve une un peu plus bas qui eſt poſée en ſens contraire, & qui paſſe au travers de l'ouverture numérotée 28.

28. Ouverture ſervant de paſſage à la traverſe inférieure ſuſdite.

29. Fer de la jambe droite de la figure équeſtre, attaché de même que celui de la jambe gauche aux extrémités d'une traverſe qu'on ne voit ici que par la coupe.

30. Petits fers appellés côtes de vache, contournés relativement aux places où ils ſont diſtribués, à peu de diſtance l'un de l'autre, dans toute la capacité que doit occuper le

Digitized by Google

noyau, & qui serviront à le soutenir, & à en lier fermement toutes les parties.

31. Petits lustres de fer à quatre branches, suspendus en différens endroits pour le soutien du noyau dans les parties inférieures.

32. Petits fils de fer enlacés & mêlés ensemble, qui ont été appliqués sur toute la surface intérieure des cires, & dont se trouvera tapissée la surface extérieure du noyau lorsqu'il sera formé, ce qui empêchera qu'il ne s'en détache aucune portion pendant & après le recuit.

33. Les cires dont l'épaisseur, exprimée par le travail pointillé, est précisément la même que celle qu'on a dessein de donner au bronze.

34. Epingles de laiton, de quatre à six pouces de long, dont la tête ronde & plate est à-peu-près de la grandeur d'un jeton, & qui se terminent à l'autre extrémité par un petit crochet recourbé; lesquelles attaches ou épingles sont logées à différentes distances dans l'épaisseur des cires, pour les retenir & les empêcher de se détacher du noyau, principalement dans les parties inférieures, telles, par exemple, que le dessous du ventre.

Nous avons cru, pour donner aux lecteurs, une idée nette & détaillée de la forme d'une armature, leur offrir celle qui a été employée pour la statue équestre de Louis XV par Bouchardon. Nous ne prétendons pas cependant que toute armature doive être précisément exécutée sur ce modèle. C'est à l'artiste à en simplifier ou à en changer les pièces suivant qu'il le croira convenable à son projet. L'armature que feu M. Falconet a conçue pour sa statue équestre de Pierre I, étoit beaucoup plus simple que celle de la statue de Louis XV. Ce que nous disons ici de l'armature, peut convenir à différens détails des opérations de la fonte.

PLANCHE SEPTIÈME.

Cette planche démontre la manière de couler le noyau. Elle représente le moule de plâtre dans son chassis de charpente, vu par un des flancs, tandis qu'on en couloit le noyau.

1. Intérieur de la fosse.
2. Le moule de plâtre.
3. Chassis de charpente dressé autour du moule de plâtre.
4. Tretaux de bois servant à porter le susdit chassis.
5. Etresillons qui, butant contre les encoignures du chassis par en-bas, en contenoient l'assemblage.
6. Autres étresillons appuyés contre les murs de la fosse, & qui, ne butant contre les principales pièces du chassis, le rendoient inébranlable.
7. Planches & coins de bois chassés à force dans les vuides que laissoient entre eux le chassis & le moule de plâtre.
8. Autres plus grands vuides, où, pour maintenir les pièces du moule en leur place, on avoit ajouté de la maçonnerie en dehors.
9. Pièce de bois de bout qui fut mise par précaution à la tête de la grande traverse de fer qui débordoit le poitrail du cheval, pour lui servir de point d'appui & l'empêcher de fléchir.
10. Un des grands trétaux de fer sur lesquels portent les grandes traverses qui font partie de l'armature du moule.
11. Couloir en forme de goutière découverte & inclinée, par où la matière destinée à former le noyau étoit versée, & arrivoit dans une caisse posée droite, & qui répondoit à une ouverture qu'on avoit ménagée à cette intention au-dessus de la tête de la figure équestre.
12. Couloir entièrement semblable au précédent, quant à la structure, & qui faisoit passer de même la matière du noyau dans une ouverture pratiquée au-dessus de la tête du cheval.
13. Pareil couloir & conduite pour l'ouverture reservée sur la queue du cheval.
14. Couloir fermé comme une caisse, lequel, allant en pente, se joignoit à une conduite faisant le coude & pareillement inclinée, qui, recevant la matière que le couloir lui fournissoit, la répandoit dans un auget ci-après-mentionné.
15. Auget de menuiserie qui, pour plus de sûreté, étoit couvert en dessus de maçonnerie & servoit de réceptacle à la matière qu'y avoit apportée le couloir ci-dessus décrit, pour passer de là par une ouverture pratiquée sur le flanc droit du cheval, dans l'intérieur du moule.
16. Pièce de bois de bout, sur laquelle étoit appuyé en partie le susdit auget.
17. Couloir couvert, aboutissant à un auget semblable à celui dont on a donné ci-dessus le détail, & qui fournissoit la matière du noyau à l'ouverture au-dessus de l'épaule gauche du cheval.
18. Couloir en forme de caisse fournissant la matière qui devoit passer par l'ouverture au-dessus de la croupe.
19. Event pour l'échappement de l'air, & qui, construit de planches en manière de tuyau de cheminée, étoit adapté à la précédente ouverture, & donnoit la facilité de voir, au moyen d'une bougie attachée au bout d'un fil de fer qu'on y introduisoit, à quelle hauteur la matière étoit parvenue, & ce qui en manquoit encore.
20. Autre pareil évent, répondant à une ouverture qui avoit été laissée, en construisant le moule, au-dessus du bras droit de la figure.
21. Les augets placés sur le haut des murs

Digitized by Google

de la foſſe, & dans chacun deſquels les couloirs avoient leurs embouchures.

22. Ouvriers apportant dans des baquets le plâtre qu'ils gâchoient, & le verſant dans les augets.

23. Bâti d'un grand chaſſis qui couvroit la foſſe, & dont les panneaux de verre avoient été enlevés pendant le temps du coulage du noyau, pour qu'il n'y eût aucun obſtacle à l'opération.

24. Deux pièces de bois appliquées des deux bouts & retenues avec des brides de fer, l'une en contre-haut, & l'autre en contre-bas, ſur le dernier rang des ſablières qui, dans les parties latérales, terminoient par en-haut le chaſſis de charpente, lequel, au moyen de cette eſpèce de lien, ne pouvoit s'entr'ouvrir ni ſortir de ſon à-plomb: on ne les voit ici que par les extrémités.

PLANCHE HUITIÈME.

Elle repréſente la figure équeſtre formée en cire, avec la ramification entière de ſes jets & de ſes évents.

1. Tête du gros jet qui correſpond à la tête du cheval. On voit ce jet couvert à ſon orifice du petit chapeau de cire qu'on y appoſa, ainſi qu'aux autres jets & évents, pour en défendre l'entrée à tout corps étranger. Ce gros jet ſe ramifie à peu de diſtance de ſon embouchure, & forme quatre branches, dont une ſur la droite & une autre ſur la gauche deſcendent le long de la tête & des joues du cheval, & ſe réuniſſent au-deſſous du nez, pour ne plus faire qu'un ſeul jet, qui, après s'être arrêté aux branches du mors, & à la lèvre inférieure de l'animal, paſſe entre les deux jambes de devant, & va ſe rendre ſous le ventre qu'il parcourt dans ſa longueur juſqu'à l'endroit du fourreau. Les deux autres branches, à leur ſortie du maître jet, accompagnent les deux côtés de l'encolure, parcourent les épaules, côtoyent les deux jambes de devant, & aboutiſſent enfin à deux ouvertures ou ſorties, par leſquelles ſe doit faire l'écoulement des cires, l'une étant à la pince du pied du montoir, & l'autre ſous le ſabot du pied hors du montoir.

2. Tête du gros jet placé au devant du maſque de la figure équeſtre. Ce jet ſe diviſe preſque ſur-le-champ en deux branches qui deſcendent à droite & à gauche ſur les côtés de la figure, juſqu'à ce qu'étant arrivées au droit du garot du cheval, l'une & l'autre ſe partagent encore chacune en deux nouvelles branches, dont celles qui ſont le moins en avant tombent ſur le jet paſſant ſous le ventre du cheval & s'y incorporent, tandis que les deux autres branches, après avoir parcouru d'un côté l'épaule gauche du cheval, avoir côtoyé le côté oppoſé à l'épaule droite, & avoir établi toutes deux dans leur paſſage une communication avec le jet qui s'étend ſous le ventre du cheval, ſe portent à la fin aux ouvertures ou ſorties qui ſont tant à la pince du pied du montoir, que ſous le ſabot de l'autre pied de devant.

3. Tête du gros jet établi derrière la tête de la figure équeſtre. Il ſe partage, ainſi que le précédent, à droite & à gauche en deux branches qui, ayant fourni nombre de ramifications, & étant enfuite arrivées vers la ſelle du cavalier, ſe ſubdiviſent alors chacune en deux autres branches dont les plus avancées vont ſe terminer au jet qui parcourt le deſſous du ventre du cheval, & les deux plus reculées, après avoir ſuivi le contour des cuiſſes du cheval, & avoir cheminé le long des deux jambes de derrière, aboutiſſent aux ouvertures qui ont été laiſſées, pour l'écoulement des cires, ſous les ſabots des pieds deſdites deux jambes.

4. Tête du maître jet, ſur le derrière de la croupe du cheval. Il ſe partage en trois branches, & en emploie deux à parcourir de chaque côté les feſſes du cheval, pour rejoindre enſuite les branches qui, comme on la vu, deſcendent le long des jambes de derrière, tandis que la troiſième deſdites trois branches, diviſée elle-même en pluſieurs branches, enveloppe la queue de toutes parts, & ſe rend enſuite à une ouverture inférieure encore deſtinée à l'écoulement des cires.

5. Petits rameaux entés ſur les principaux jets, qui tous s'étendent plus ou moins, ont leur direction de bas en haut, & ſont mis ainſi pour procurer le plus abondamment qu'il eſt poſſible, & ſans crainte d'aucun ravage, l'introduction du métal fondu dans toutes les parties du moule.

6. Tête de l'évent placé au haut & ſur le devant de la tête du cheval.

7. Tête de l'évent au-deſſus de l'encolure du cheval. Il en parcourt le ſommet en ſe diviſant en pluſieurs branches, & deſcend par-devant, à droite & à gauche, juſqu'à l'extrémité des deux pieds de devant du cheval.

8. Tête de l'évent pour un bras de la figure équeſtre.

9. Tête de l'évent qui part du deſſus de la tête de la même figure.

10. Tête des deux évents qui deſcendent ſur les deux épaules de la figure équeſtre, & juſques ſur l'un & l'autre de ſes pieds.

11. Tête de l'évent établi ſur la croupe du cheval.

12. Tête de l'évent qui ſe porte vers la queue, ſe partage en pluſieurs branches, & attire l'air dans toute la partie de derrière du cheval.

13. Petits rameaux entés ſur les conduites des évents, qui, pour faciliter l'échappement de l'air & le reflux de la matière ſurabondante dans leſdits

Digitized by Google

ſeſdits tuyaux des évents, ont leur direction de haut en bas.

14. Aiguilles de laiton miſes en pluſieurs endroits à travers les tubes de cire qui forment les différens tuyaux des jets & des évents; leur uſage eſt de les ſoutenir & de les empêcher de fléchir.

PLANCHE NEUVIÈME.

Elle repréſente la coupe du moule de potée priſe dans ſa longueur, & montre comment la figure en cire & les différentes conduites des jets, des évents & des égoûts des cires en étoient enveloppés.

1. Maſſif de briques de Bourgogne rempliſſant, au fond de la foſſe, l'intérieur du balcon de fer qu'on y avoit établi.

2. La grille de fer en deux parties, poſée à plat ſur ledit maſſif.

3. La ſtatue equeſtre formée en cire.

4. Les trois pointals & les différentes traverſes de fer qui portoient ladite ſtatue.

5. Grille de fer, en maniere de pont, poſée au droit des jarrets & ſous le ventre du cheval, ladite grille vue par la coupe.

6. Embouchures des jets.

7. Têtes des évents.

8. Les égoûts ou conduites pour l'écoulement des cires.

9 Epaiſſeur des couches de potée miſes au pinceau ſur toute la ſurface extérieure de la ſtatue; elle eſt exprimée par un travail pointillé.

10. Epaiſſeur d'une première couche de potée miſe à la main.

11. Briques de potée employées ſeches, & avec leſquelles la totalité du moule a été maçonnée.

PLANCHE DIXIÈME.

Elle donne l'intelligence de la forme de l'écheno & de l'opération de la fonte.

1. Intérieur de la foſſe entierement comblé de terre.

2. Partie du fourneau.

3. Branche de l'écheno qui s'étend ſur la droite, & à l'extrémité de laquelle ſe trouve le gradin qui ſervoit à meſurer de l'œil la quantité de métal qui entroit dans l'écheno.

4. Branche de l'écheno ſe portant ſur la gauche.

5. Rigole pour l'épanchement du métal dans les trois petits moules où ſont raſſemblées les différentes pièces détachées.

6. Rigole ou baſſin ſervant de décharge à la ſurabondance du métal.

7. Canal branché ſur l'écheno, qui, recevant le métal fondu au ſortir du fourneau, le portoit en ligne directe dans ledit écheno.

8. Les pourtours ou murs de circuit de l'écheno conſtruits en briques.

9. Le périer en place.

10. Sa pointe recourbée & dirigée vers le trou du fourneau, dont il eſt ſuppoſé avoir déjà chaſſé le rampon qui en fermoit l'entrée.

11. Son autre extrémité emmanchée d'une pièce de bois armée de liens de fer, qui, entre les mains du fondeur, ſervoit à diriger la machine & à la faire agir.

12. Les chaînes de fer qui tenoient le périer ſuſpendu.

13. Les quatre quenouillettes fixées ſur leurs ſemelles de bois de chêne, & poſées au droit de chacun des jets par les ouvertures deſquels ſe doit faire le verſement du métal dans le moule.

14. Bouche du jet étant au devant de la figure.

15. Bouche du jet étant ſur le derrière de la figure.

16. Bouche du jet répondant à la tête du cheval.

17. Bouche du jet au-deſſus de la croupe du cheval.

18. Les trois ouvertures des jets des trois petits moules.

19. Les différentes ouvertures ou bouches des évents.

20. Repréſentation particulière du périer vu de profil.

21. Une des quenouillettes vues auſſi de profil.

Nous avons choiſi & fait réduire les planches qui nous ont paru les plus néceſſaires entre celles dont eſt décoré le livre intitulé: *Deſcription des travaux qui ont précédé, accompagné & ſuivi la fonte en bronze d'un ſeul jet de la ſtatue équeſtre de* LOUIS XV, *dreſſée ſur les mémoires de M. Lempereur, ancien échevin, par M.* MARIETTE, *honoraire amateur de l'Académie royale de peinture & ſculpture.* Les explications de ces planches ſont celles qu'a compoſées *M.* MARIETTE.

FRESQUE. (ſubſt. fem.) Genre de peinture ainſi nommé du mot italien *Freſco*, (frais) parce qu'il s'exécute ſur un enduit encore frais: nos anciens ont écrit *freſque*; par cette orthographe vicieuſe, ils déguiſoient l'origine du mot, & paroiſſoient lui donner une étymologie françaiſe qui péchoit contre l'analogie de notre langue.

Comme la *freſque* ne s'exécute guère que ſur des murailles de vaſtes édifices ou ſous de grandes voutes, on ne fait guere en ce genre que des figures de très grandes proportions, qui exigent une grande ſcience & une grande

Digitized by Google

fierté de deſſin : comme elle ne s'exécute que ſur un enduit frais qui ſe sèche promptement, elle demande une grande habileté & une grande ſureté d'exécution : enfin comme elle eſt ſouvent deſtinée à décorer des voutes qui ſe voyent de bas en haut, elle exige encore plus impérieuſement que les autres manières de peindre, une connoiſſance très-étendue de la perſpective. Ajoutons qu'elle demande encore une rare intelligence de la couleur & de l'effet, parce qu'on ne peut pas à *freſque*, comme à l'huile, mêler les teintes, les empâter, mettre couleur ſur couleur, & donner après coup une grande vigueur à un ouvrage qui d'abord n'annonçoit qu'un effet grisâtre & monotone. Diſons auſſi que les ouvrages à *freſque*, par leur vaſte étendue, & par leur éloignement de l'œil, paroîtroient froids, meſquins & ſans vie, ſi l'auteur ne s'y permettoit pas une ſavante exagération dans les formes & dans les effets ; exagération bien difficile à ménager & à contenir dans les tempéramens néceſſaires, puiſqu'il faut qu'elle s'écarte du vrai, comme toute exagération, & que cependant elle paroiſſe ſe tenir renfermée dans les bornes du vrai, puiſqu'elle doit aggrandir les formes, quelquefois juſqu'au giganteſque, & reſpecter en même temps les charmes les plus délicats de la beauté ; puiſqu'elle doit étonner le ſpectateur qui veut réfléchir ſur la difficulté vaincue, ſans ceſſer de plaire à celui qui ne veut que jouir. Telles ſont les conditions que doit ſe propoſer l'artiſte chargé d'un grand ouvrage à *freſque*, quoique jamais peut-être elles n'aient été complettement remplies.

Le premier ſoin de l'artiſte, après avoir conçu ſa machine, eſt de bien examiner l'endroit ſur lequel il doit opérer, de s'aſſurer de la bonne conſtruction de la muraille ou de la voute, puiſque la durée de ſon ouvrage n'eſt aſſurée que par celle du ſujet qui doit le recevoir. Un foible dommage ſurvenu dans un mur ordinaire n'exige qu'une foible réparation ; mais lorſque cette muraille eſt couverte de peinture, le plus foible dommage entraîne ſinon la deſtruction de l'ouvrage entier, au moins une dégradation qui le déteriorera pour toujours.

La ſurface d'architecture qui eſt deſtinée à recevoir un ouvrage à *freſque* exige une première opération que l'on nomme *crépiſſage*, c'eſt-à dire qu'elle doit être couverte d'un premier enduit qui n'eſt point encore celui qui recevra la peinture. Cet enduit ſe compoſe ordinairement de bonne chaux & de ſable de rivière : on pourroit au lieu de ſable, employer de la tuile pilée. Si le mur eſt de brique, il ſaiſira de lui-même cet enduit & le retiendra fortement. Il happera encore bien l'enduit, s'il eſt conſtruit de ces pierres poreuſes, raboteuſes & ſemées de trous, telles que nos pierres meulieres. Mais s'il eſt fait de pierres de taille bien liſſes, il faudra y faire des trous, y ménager des inégalités, des rugoſités dans tous les ſens, imiter enfin ces ſurfaces vermiculées que la nature elle-même donne à certaines pierres.

L'artiſte ſoigneux de ſa ſanté ne commencera pas ſon travail que ce premier enduit ne ſoit bien ſec, ſur-tout s'il a été appliqué dans un lieu fermé, ou abrité contre le paſſage des vents. Il en ſort une humidité dangereuſe, & la chaux exhale une odeur fétide qui eſt capable d'attaquer la poitrine & le cerveau.

Il eſt auſſi de la prudence du peintre de bien examiner l'échafaud qu'il a fait conſtruire. Souvent le maçon négligent aime mieux riſquer ſa vie que de prendre tous les ſoins qui doivent aſſurer la ſolidité d'un échafaudage ; l'artiſte n'eſt pas obligé de partager ſa témérité.

Il faut que le crépiſſage ſoit aſſez rude, aſſez raboteux pour ſoutenir, par tous les points de ſes rugoſités, l'enduit qui ſervira de fond à la peinture. Tous les grains de ſable qui en excéderont la ſurface, qui en détruiront l'égalité, feront autant de clous qui tiendront fortement cet enduit.

On la prépare à le recevoir en l'imbibant d'eau proportionnée à la ſechereſſe qu'il a contractée : cette humectation lui donne ce qu'on appelle de *l'amour*, c'eſt-à-dire qu'il lui ôte l'aridité qui ſe refuſeroit à recevoir les couches dont il doit être couvert.

L'enduit eſt moins groſſier que le crépiſſage. Il eſt fait de ſable de rivière, & de chaux éteinte depuis un an, ou au moins depuis ſix mois. L'expérience a prouvé que les enduits faits de cette chaux ne ſe gercent pas. Le ſable doit être purifié, & le grain doit n'en être que d'une médiocre groſſeur. En Italie, & particuliérement à Rome, on ſe ſert de pouzzolane au lieu de ſable de rivière : & comme le grain en eſt fort inégal, c'eſt avec beaucoup de peine qu'on parvient à le polir à la truelle. Une autre difficulté eſt celle de reboucher les fentes & les crevaſſes qui s'y font au bout de quelques heures ; elle eſt d'autant plus grande que cet enduit doit avoir fort peu d'épaiſſeur. On eſt obligé de choiſir pour cette opération un maçon habile, & il eſt bon que l'artiſte le ſurveille lui-même. Il ne lui faut enduire que la place qu'il eſt capable de peindre en une journée, condition abſolument néceſſaire, puiſque la peinture doit être appliquée ſur un enduit frais. Il faut donc que le maçon travaille avec aſſez de promptitude, pour ne pas prendre trop de temps à l'artiſte, & cependant il faut attendre que l'enduit ait acquis aſſez de conſiſtance pour ne pas s'enfoncer ſous le doigt ; il faut ôter avec l'ante d'un pinceau, ou à la truelle, ou autrement, les petits grains de ſable qui

Digitized by Google

le rendent inégal ; il faut enfin, du moins pour les grands ouvrages, en *gratter* légerement la surface pour qu'elle prenne mieux la couleur.

Les petits ouvrages exigent une surface plus lisse, & on la polit, en la couvrant d'une feuille de papier sur laquelle on passe la truelle ou la paume de la main ; par cette pression, on oblige les parties saillantes à rentrer dans le corps de l'enduit.

Comme dans la *fresque*, le travail du peintre doit être très-expéditif, il ne faut pas qu'il cherche sur l'enduit le trait de ses figures, & des autres objets qu'il doit peindre. Il faut que d'avance il l'ait parfaitement arrêté sur du papier fort, dans la même grandeur qu'ils doivent avoir sur l'ouvrage. Ces dessins occupent ordinairement plusieurs feuilles collées ensemble ; on les nomme cartons, de l'augmentatif italien *cartoni*, (grands papiers.) Comme ils doivent être appliqués sur un enduit humide, on peut donner à ces cartons l'épaisseur de deux ou trois feuilles de papier collées les unes sur les autres, ce qui n'empêche pas encore de les calquer sur l'enduit avec une forte pointe. On applique donc les cartons sur la surface que l'on veut peindre, on passe une pointe sur tous les traits, en appuyant plus ou moins suivant l'épaisseur du papier ; & ces traits se trouvent gravés sur l'enduit. On remarque, sur des fresques d'Italie, que cette impression ou gravure du trait est d'une assez grande profondeur.

Quelquefois, sur-tout pour des fresques d'une fort grande étendue, au lieu de calquer le trait, on le dessine aux quarreaux, ce qu'on appelle *graticuler*. Voyez ce mot.

Au contraire, pour les petits ouvrages, on ne fait que poncer le trait. Voyez *Poncis*.

On se sert pour peindre à *fresque* de brosses & de pinceaux de poil ferme, assez longs & assez pointus. Il faut éviter de labourer dans le fond du mortier frais ; il faut aulli, comme on l'a dit, ne commencer à peindre que lorsque ce mortier est assez ferme pour résister à l'impression du doigt, sans quoi la chaux encore trop liquide empêcheroit le pinceau de couler : aucune touche ne pourroit être frappée avec fermeté ; tout l'ouvrage seroit mou, indécis, & ressembleroit à une ébauche faite d'une main mal assurée. On fait usage de brosses quarrées ou plates par le bout pour coucher de grands fonds : mais le poil doit toujours en être fort long.

Avant de commencer à peindre, on prépare toutes les teintes dans des ecuelles ou godets de terre, & on les essaye, en les faisant sécher sur des quarreaux d'un mortier semblable à celui de l'enduit, ou sur des quarreaux de plâtre, ou même sur des briques qui boivent aisément l'humidité. Ces godets remplis de teintes doivent être rangés par ordre, comme on dispose les teintes sur une palette.

Quand on doit peindre quelque grand fond, on prépare une teinte générale qui suffise à le faire tout entier. Sans cette précaution, on auroit bien de la peine à faire plusieurs fois si exactement les mêmes teintes, que toutes se rapportassent parfaitement entr'elles, sans qu'on pût voir ou l'une auroit fini & ou l'autre auroit commencé.

Outre les grandes teintes & les teintes des godets, il faut aussi avoir une palette pour les teintes des parties plus petites & qui exigent plus de soin. La palette du peintre à fresque est de fer blanc, avec des rebords assez élevés, & au milieu un petit vase propre à contenir l'eau dont on a besoin pour humecter les couleurs.

Aussitôt que les teintes viennent à s'imbiber dans la chaux, elles s'affoiblissent & perdent une partie de leur vivacité. Il faut donc promptement appliquer l'une sur l'autre plusieurs touches des mêmes teintes, & charger de couleur à plusieurs reprises : car si l'on quittoit une partie pour la reprendre quelques heures après, on ne pourroit éviter de faire des taches. Cependant on peut encore retoucher son ouvrage lorsque l'enduit est encore assez frais, & y donner plus de vigueur ; mais ces retouches se font en hachant le premier travail avec une teinte plus puissante que celle de dessous, mais capable de s'accorder avec elle. Ces hachures faites librement, mais avec art, donnent beaucoup de goût au travail de la fresque. On voit par les fresques antiques qui ont été conservées, que cette pratique étoit d'usage chez les anciens. On peut observer que les *fresques* étant généralement destinées à être vues de loin, & que l'ouvrage en étant touché hardiment, les teintes paroissent toujours assez adoucies lorsqu'elles sont placées les unes auprès des autres, pourvu qu'elles ne soient pas trop discordantes entr'elles. La masse d'air, interposée entre la peinture & l'œil du spectateur, noye suffisamment ces teintes, & donne à l'ouvrage heurté l'apparence d'un ouvrage bien fondu & fini avec soin.

Ce n'est pas que cependant on n'unisse & l'on n'adoucisse les teintes de la fresque ; mais cela ne se peut faire qu'à l'instant où ces teintes sont posées, ou du moins avant qu'elles soient embues dans le mortier. On se sert pour adoucir de pinceaux de poil de porc, mous & un peu humectés. Souvent même le peintre fait usage de ses doigts pour fondre ses teintes, sur-tout dans les têtes, dans les extrémités & dans toutes les parties qui demandent à être plus soigneusement travaillées. Il est surtout obligé de recourir à cette pratique, quand il a attendu que

Digitized by Google

le mortier commençât à se durcir. Dans les grandes parties des fonds, il faut adoucir sur l'enduit encore assez frais, & l'artiste employe pour cette opération les ustensiles qui sont les plus à son gré & que son industrie lui suggere.

Malgré toutes les précautions dont le peintre s'est muni pour travailler sûrement au premier coup; quoiqu'il ait arrêté d'avance tout l'ensemble de la composition; quoiqu'il se soit rendu compte de l'effet & de la couleur par une esquisse coloriée qu'il a sous les yeux; quoique par des études soignées, & souvent même répétées, il ait tâché d'arrêter irrévocablement son trait & ses masses sur les cartons; il arrive cependant que quelquefois, l'ouvrage déja avancé, certaines parties lui déplaisent. Alors il n'a d'autre moyen de se corriger, que de faire abattre l'enduit à l'endroit qu'il veut recommencer, & de faire couvrir d'un enduit nouveau.

Quelquefois des peintres, pour s'épargner cet embarras & gagner du temps, ont pris le parti de repeindre à sec sur les premieres couleurs: mais il est aisé de sentir que ces nouvelles couleurs ne peuvent plus s'incorporer dans le mortier, & que ce travail fait après coup n'est qu'une véritable détrempe, qui ne durera pas autant que la *fresque*, & qui n'est pas même pratiquable pour les ouvrages exposés à l'air & à la pluie. En Italie, on mêle aux couleurs, pour donner plus de solidité à cette détrempe, du lait de figuier.

On retouche aussi la *fresque* à sec avec des pastels; & pour les parties rouges, avec des crayons de sanguine: par ce moyen, il est aisé de pousser l'ouvrage à l'effet le plus vigoureux. Au moment où on le découvre, le spectateur admire la force du coloris: le peintre reçoit les plus grands éloges, le souvenir de ces éloges se perpétue: mais, avec le temps, ces couleurs de pastel tombent en poussiere, & la postérité qui ne voit plus qu'une peinture blafarde, est étonnée du succès qu'elle a pu obtenir dans son origine: c'est ce qui est arrivé au plafond du Val-de-Grace, peint par Mignard.

Ainsi toutes les retouches à sec ne sont capables de procurer à l'artiste qu'une gloire fugitive à laquelle il survivra peut-être; ainsi le genre de la *fresque* exige dans celui qui le pratique une hardiesse, une sureté, une connoissance des effets qui lui permette d'opérer, sans craindre de se repentir le lendemain de ce qu'il a fait la veille: car il n'est point de lendemain pour la peinture à *fresque*. Ce qu'il a pris pour la tâche de sa journée doit être fait sans retour.

Cette considération doit augmenter l'estime, on peut même dire l'admiration qu'ont méritée les artistes qui se sont distingués en ce genre. C'étoit ce genre le plus difficile de tous, dans lequel Michel-Ange & Raphaël se trouvoient le plus à leur aise. Des hommes célebres par leur connoissances de l'art ont prononcé que le dessin de Raphaël est encore plus pur & plus beau dans ses peintures à *fresque* que dans celles à l'huile.

Quant à la solidité de cette maniere de peindre, elle est prouvée par des ouvrages faits du temps des anciens Romains, qui se sont parfaitement conservés, quoique, pendant une longue suite de siecles, ils soient restés enfevelis sous la terre, & encombrés sous des monceaux de ruines.

Il nous reste à parler des couleurs dont on fait usage à *fresque*. On les employe comme à la détrempe, avec la différence que, dans cette derniere maniere, elles sont détrempées dans une eau mêlée de colle, au lieu qu'à la *fresque* on les détrempe à l'eau pure. Cette sorte de peinture n'admet pour couleurs que des terres naturelles. Elle rejette toutes les teintures & toutes les couleurs tirées des minéraux parce que le sel de la chaux les feroit changer. Il faut regarder comme des poisons de cette peinture le blanc de plomb, la céruse, la laque, le verd-de-gris & même tous les verds qui ne sont pas de terre, les orpins, le noir d'os, le jaune de France & celui de Naples.

Elle veut même que les terres qu'elle employe soient d'une nature sèche, & elle préfere, autant qu'il est possible, les marbres & les pierres qui, bien pilées, peuvent faire une espece de mortier coloré.

On fait à la fresque un grand usage de *blanc chaux*. Voyez l'article BLANC. Il sert pour les carnations, & se mêle avec les autres couleurs pour faire les teintes. Il doit avoir assez de consistance pour se tenir sur la palette sans couler.

Le *blanc de coquilles d'œufs* est bon pour peindre à frais & peut servir aussi à faire des pastels pour retoucher à sec. Voyez à l'article BLANC la maniere de le composer.

Blanc de marbre. Voyez l'article BLANC. On le mêle quelquefois avec la moitié, les deux tiers ou les trois quarts de blanc de chaux. Il faut toujours employer la poudre de marbre avec beaucoup de discrétion, parce qu'elle ternit le blanc de chaux, ce qui arrive plutôt ou plus tard suivant les différens climats. On a observé que les couleurs à *fresque* changent moins à Paris qu'en Languedoc & en Italie; peut-être parce que la chaleur est moins grande à Paris, ou parce que la chaux y est moins corrosive & par conséquent plus propre à cet usage.

Les terres d'Italie conviennent à la *fresque*. On s'y défie des *mastics*. Le *jaune de Naples* peut aussi inspirer de la défiance parce qu'il est minéralisé. Le P. Pozzo dit l'avoir employé avec succès dans les lieux fermés; mais il ne l'a point

Digitized by Google

hasardé dans des ouvrages exposés à l'air, & l'on fera bien d'imiter la circonspection.

L'ocre est la meilleure couleur qu'on puisse employer pour le jaune. Il est facile de l'éclaircir, & de le réduire à la teinte du jaune le plus tendre en y mêlant du blanc de chaux.

Le P. Pozzo nous apprend qu'à Rome on employe, dans la *fresque*, deux terres jaunes, dont l'une est d'une nuance extrêmement foncée, & dont l'autre tire sur le jaune clair. Toutes deux sont excellentes, & ne cèdent à rien à l'éclat du plus beau safran, lorsqu'on sait les mêler à propos dans les draperies. Il ajoute que dans d'autres endroits de l'Italie, on trouve des terres jaunes qui ont à-peu-près les mêmes qualités.

M. Watelet a imprimé dans l'ancienne Encyclopédie que le *cinnabre*, quoique de la classe des minéraux, peut être employé dans les draperies en le préparant de la manière suivante : mettez du cinnabre en poudre dans un vase de terre, & jettez par dessus de l'eau de chaux prise au moment qu'elle bout encore par l'effervescence de la chaux vive qu'on y a jetée. Choisissez la plus claire & la plus nette. Décantez ensuite cette eau de chaux sans troubler le cinnabre, & remettez plusieurs fois de nouvelle eau de chaux semblable à la première, après avoir plusieurs fois vuidé celle que vous y avez mise. Il faut acheter le cinnabre en morceau : celui qui est réduit en poudre est souvent falsifié.

Le *vitriol romain*, calciné au four, est, suivant le P. Pozzo, une bonne couleur pour la fresque. Détrempé dans de l'eau de vie, il devient d'un rouge pourpre. Il est surtout fort utile pour ébaucher une draperie qu'on se propose de terminer avec du vermillon. Le mélange de ces deux couleurs produit une très-belle teinte aussi éclatante que la laque la plus fine.

Le *rouge brun d'Angleterre* peut suppléer au vitriol & donne à peu près la même couleur de pourpre. Il faut le coucher sur l'enduit encore frais, & il acquiert, en séchant, la belle teinte qui lui est propre.

L'ocre jaune brute produit un rouge pâle, & ne perd rien de ses bonnes qualités. En le mêlant avec la terre noire de Venise, on peut l'employer aux ombres des carnations & à celles des draperies jaunes.

On peut aussi faire usage de la *craie rouge* ou *crayon rouge*, que l'on nomme sanguine.

La *terre d'ombre* est utile sur-tout pour faire les ombres des draperies jaunes. Lorsqu'on la calcine, elle devient excellente sur-tout pour les fortes ombres des carnations, en la mêlant avec de la terre noire de Venise.

L'émail & *Laque* de *poudrer* subsistent très-bien à l'air & à la pluie ; ces deux couleurs sont bonnes particulièrement pour les payſages.

Il faut les coucher pendant que l'enduit est encore bien frais ; & une heure après, on en augmente l'éclat & la vivacité, en donnant une seconde couche. L'émail peut servir pour les ombres ordinaires ; mais, dans les ombres fortes, on employe le noir de charbon.

L'outremer est excellent ; mais sa cherté ne permet guère de l'employer à discrétion dans les grands ouvrages à *fresque*.

Voyez à l'article AZUR l'indication d'un bleu que l'on assure qui réussiroit très-bien à *fresque* & qui pourroit remplacer l'outremer. Cependant comme il est métallique, il est prudent d'en appeller à l'expérience pour l'emploi de cette couleur dans le genre de peinture dont il s'agit ici.

Pour les verds, la *terre verte de Verone* est la meilleure de toutes. Le P. Pozzo dit même qu'elle est la seule dont on puisse faire usage à fresque, parce que presque tous les autres verds sont artificiels, métalliques & ennemis de la chaux. On connoît à la vérité d'autres verds dont l'emploi seroit innocent, mais qui n'ont pas la même beauté.

Le verd de Montagne ne doit pas inspirer une grande confiance ; ce n'est qu'une espèce de malachite ; il se trouve dans les mines de cuivre, & participe de ce métal. Les cendres vertes sont d'un très mauvais usage.

La *fresque* employe la *terre noire de Venise* : c'est le plus beau noir dont on puisse faire usage dans ce genre de peinture. Il est bon pour les ombres des carnations.

La *terre noire de Rome* ressemble beaucoup à celle de Venise. On l'employe communément pour les draperies noires.

Le *noir de charbon* fait avec du bois de vigne, celui *de pêche*, celui de *lie de vin brulée* sont d'un bon usage à la fresque : mais elle rejette absolument le *noir d'os*.

Cet article est principalement extrait du *Traité de perspective* d'André Pozzo, frère jésuite, connu par ce très-bon ouvrage, & par les grandes fresques qu'il a peintes à Rome. On distingue entre autres celle du plafond de la chapelle de Saint Ignace.

FRISQUETTE (subst. fem.) C'est un ustensile d'imprimerie dont nous parlons ici, parce qu'il peut servir à la justesse des rentrees dans la gravure de Camayeu en bois.

La *frisquette* est composée de quatre bandes de fer plates, légères, assemblées & rivées à leurs extrémités, & formant un chassis quarré-long : à une des bandes de traverse sont attachees deux couplets qui sont destinés à être assemblés à deux pareils couplets portés au haut du tympan. Là s'attache la *frisquette* en passant dans les couplets réunis des brochettes de fer que l'on ôte & que l'on remet à volonté. On

Digitized by Google

colle ſur la *friſquette* un parchemin, ou pluſieurs feuilles de papier très-fort, & on découpe autant de pages qu'il y en a à la forme, ce qui fait que la feuille de papier qui doit recevoir l'impreſſion, & que couvrent ces découpures aux endroits convenables, ne peut être atteinte d'encre qu'aux ouvertures découpées. On peut, au moyen de la *friſquette*, s'aſſurer de la préciſion des rentrées dans la gravure en camayeu qui exige l'accord parfait de pluſieurs planches entre elles. Mais à l'article qui concerne ce genre de gravure, on fournit un autre moyen de parvenir à cette juſteſſe.

FULVERIN (ſubſt. maſc.) Couleur qui s'emploie en détrempe, mais dont on ne ſe ſert que pour glacer les bruns. Elle eſt formée de l'urine dans laquelle les teinturiers en écarlate lavent les draps auſſitôt qu'ils ſortent de la teinture.

FUSAIN (ſubſt. maſc.) arbriſſeau qu'on nomme auſſi bonnet de prêtre. On fait avec des baguettes de cet arbuſte des crayons noirs dont les deſſinateurs ſe ſervent pour ébaucher leurs traits; ces crayons ont l'avantage de s'effacer aiſément ſans graiſſer le papier. Voici comment on les fait. On prend un petit canon de fer, on le remplit de baguettes de *fuſain*, on le bouche par les deux bouts & on le met dans le feu: le *fuſain* ſe convertit en charbons.

Digitized by Google

G

GLACER. On prépare les fonds sur lesquels on veut *glacer* beaucoup plus clairs que les autres, particulièrement les grandes lumières qu'on fait quelquefois de blanc pur. On laisse sécher ce fond; après quoi on passe dessus un *glacis* de la couleur qu'on juge convenable.

Il y a une façon de *glacis*, qu'on nomme *frottoir*. Elle est plus légère: elle sert principalement pour accorder des couleurs trop entières avec celles qui les avoisinent. On prend avec une brosse de la couleur qui convient, mais en fort petite quantité; on détrempe cette brosse imprégnée de couleur dans une huile ou vernis qui la rend extrêmement liquide, & on laisse plus ou moins de couleur en *glaçant* ou frottant les parties du tableau qu'on veut raccorder.

Dans la peinture en détrempe, on prend la précaution de passer une couche de colle chaude sur le fond qu'on veut *glacer*. Lorsqu'elle est seche, on passe par dessus cette couche le *glacis* le plus promptement qu'on le peut, de peur de détremper le dessous. (*Article de M. R. dans l'ancienne Encyclopédie.*)

GODE-MICHÉ. (subst. masc.) Petit vase de fer-blanc plus haut que large, arrondi, & s'élargissant vers le bas. Il a la forme des caffetieres cylindriques de fer-blanc, & par le moyen d'une queue de fer-blanc, soudée en dessous, il s'attache à la palette. Il y a des *gode-michés* simples, dans lesquels on met l'huile grasse: il y en a de doubles; dans l'un on met l'huile grasse, & dans l'autre l'huile d'œillet.

GODET (subst. masc.) On appelle ordinairement ainsi un petit vaisseau rond, & qui a plus de largeur que de profondeur, tel que les soucoupes.

Les *godets* des peintres en miniature ou à gouazze sont de très-petits vases ronds dans lesquels ils tiennent leurs couleurs. Quelquefois au lieu de *godets*, ils se servent de coquilles.

Les peintres en huile ne prennent pas leurs couleurs dans des *godets*, ils les couchent sur la palette: mais ils ont des godets qui contiennent leurs huiles.

GOMME ARABIQUE. Elle découle naturellement des fentes de l'écorce de l'*acacia véritable*, arbre qui croît en Egypte & en Arabie. Ce suc visqueux se durcit avec le temps & forme des morceaux transparens, d'un blanc jaunâtre, fragiles & brillants qui dissous dans l'eau la rendent gluante. Les peintres en miniature & à gouazze en font détremper en petite quantité dans l'eau dont ils empreignent leurs couleurs: elle fait le même office que la colle de gants ou de parchemin dans la détrempe en grand.

GOMME-GUTTE. (subst. comp. fem.) Suc concret, résineux, gommeux, inflammable, sec, compacte, dur, brillant, opaque, d'une couleur jaunâtre, formé en masses rondes ou en petits bâtons cylindriques, sans odeur & presque sans goût, ou du moins n'en ayant pas d'autre que la gomme arabique, au moment où on le retient dans la bouche; mais il laisse ensuite dans le gosier une légere scrimonie avec un peu de sécheresse. On tire cette gomme de Camboye, du royaume de Siam, & de l'empire de la Chine. Elle a plusieurs usages dans la médecine. Mais nous ne la considérons ici qu'en qualité de couleur. Elle fournit un très-beau jaune, dont on fait usage dans la miniature & dans le lavis.

GOUGE (subst. fem.) La *gouge* est un instrument à l'usage des sculpteurs. Il y en a de différentes formes, & elles servent à différens usages.

GRADINE (subst. fem.) Instrument à l'usage des sculpteurs: c'est une espèce de ciseau à plusieurs dents. Il y a des *gradines* de différentes longueurs & de différentes matières, suivant que l'ouvrage est ou en marbre, ou en pierre ou en terre. Les dents de la *gradine* ont deux usages; l'un d'abbattre beaucoup plus de marbre dans le travail que si elle étoit sans dents; & l'autre, de tracer, par l'intervalle qu'elles laissent entre elles, certaines parties délicates, comme les poils de la barbe, les sourcils, les cheveux &c.

GRAINE *d'Avignon*. Voyez AVIGNON.

GRATICULER (v. n.) Ce mot vient de l'Italien *grata* qui signifie *gril*. Graticuler n'est autre chose que réduire un original peint, dessiné, ou gravé, par le moyen de quarreaux qu'on a tracés sur cet original, & qu'on a répétés en

Digitized by Google

même nombre, mais d'une plus petite ou plus grande proportion, sur le papier, la toile ou le panneau qui doit recevoir la copie réduite. Pour parvenir à cette opération, on trace sur le dessin ou tableau original des lignes qui se croisent à angles droits & à distances égales, & qui forment ainsi des quarrés égaux entr'eux. On trace aussi sur la surface sur laquelle on veut faire la copie un même nombre de lignes croisées qui y produisent un même nombre de quarrés. Alors on dessine dans chaque quarré de cette surface ce qui est contenu dans le quarré correspondant de l'original, & l'on a eu soin d'avance de marquer par des nombres pareils les quarrés de l'original & de la surface sur laquelle on copie. Si l'on veut réduire l'original à moitié, on fait les quarreaux de la copie moitié moins grands que ceux de l'original; ainsi chaque objet contenu dans un des quartés de l'original, & copié dans le quarré correspondant de la surface qui reçoit la copie, sera d'une proportion moitié moins grande. Ce sera le contraire, si l'on veut que la copie soit d'une proportion double de l'original. Cette méthode de copier avec précision sert aux peintres lorsqu'ils veulent rapporter en grand une composition qu'ils ont esquissée en petit: plus les quarrés sont multipliés, plus ils donnent d'exactitude. C'est ce procédé qu'employent ordinairement les graveurs pour avoir un dessin très-fidele, mais plus petit, d'un tableau qu'ils se proposent de graver. Ils appliquent ordinairement derriere du tableau un chassis de bois blanc: ils marquent sur ce chassis des points à égale distance avec le compas. Dans chacun de ces points ils fixent un clou d'épingle, & de chacun de ces clous, ils font partir une soie blanche. Ces soies se croisant à angles droits, décrivent sur le tableau des quarrés égaux. Ils tracent avec une pointe le même nombre de quarreaux sur le papier qui doit recevoir leur trait, & ils y portent les objets que leur représente l'intérieur de chaque quarreau de l'original.

GRATOIR. (subst. masc.) C'est un instrument à l'usage des graveurs en taille-douce & en maniere noire. On l'appelle plus communément *ébarboir*, parce que son usage le plus fréquent est d'enlever les *rebarbes*, c'est-à-dire le morfil que le burin laisse au bord des tailles. Voyez EBARBOIR.

Les sculpteurs & les stuccateurs employent aussi un *grattoir*, mais dont la forme est différente.

Le *grattoir* des sculpteurs est presque recourbé à angle droit, & la partie recourbée est dentelée sur toute sa circonférence. Il est de fer, & emmanché dans un morceau de bois.

Le *gratoir* du stuccateur se termine en feuille ou spatule elliptique, & plus large par le bout qu'ailleurs. La portion elliptique est un peu recourbée & a des dents dans toute sa circonférence.

Les graveurs en bois employent deux sortes de *grattoir*. Le *grattoir à creuser*, outil qui sert à polir le bois dans la nouvelle maniere de le préparer suivant M. Papillon, pour y graver les lointains & points éclairés: le *grattoir d'ombre*, qui ne differe de celui à creuser & polir le bois, qu'en ce qu'il n'est point courbe à son taillant ou à son épaisseur. Il n'a que les coins un peu adoucis & peu sensiblement arrondis. Il est très utile dans la maniere trouvée par M. Papillon, de renforcer les ombres, à gratter artistement & prudemment les tailles déjà gravées que l'on trouve trop maigres, pour les rendre plus nourries, leur donner plus de force, & par conséquent les faire ombrer davantage la place où elles ont été faites. Voyez l'article GRAVURE *en bois*.

GRAVURE *à l'eau forte & au burin*. La théorie de la *gravure* a déjà été traitée avec beaucoup d'étendue dans la premiere partie de ce Dictionnaire: nous sommes obligés de reprendre ici ce qui concerne les procédés mécaniques de cet art.

Commençons par la matiere qui reçoit la *gravure*. C'est le cuivre rouge, bien plus liant que le cuivre jaune ou la rosette. Quand il est bien choisi, on sent qu'il se laisse couper doucement par le burin; il doit être ferme, mais sans aigreur; il doit opposer partout à l'outil tranchant une résistance égale, médiocrement difficile à vaincre. Quelquefois il s'y rencontre des pailles; il s'enléve en écailles sous le burin, & le graveur a bien de la peine à réparer de semblables accidens qui peuvent gâter l'ouvrage de plusieurs jours. Quelquefois il est piqué de petits trous presqu'imperceptibles, qui recoivent l'encre d'impression, & détruisent la netteté du travail, surtout dans les lumieres. Quand il est aigre, la gravure devient maigre; elle n'a pas le moëlleux, le velouté qui lui prêtent tant de charmes. S'il est mou, l'eau forte n'y mord qu'avec peine; le burin n'établit que des tailles sans éclat; tout l'ouvrage est gris & morne; il ne fournira pas de bonnes épreuves, & la planche sera bientôt usée sous la main de l'imprimeur & sous les rouleaux de la presse. Il est donc essentiel que l'artiste curieux de produire un bel ouvrage, choisisse avec un soin scrupuleux le cuivre qui doit le recevoir.

Il peut en général se fier à un cuivre, qui, frappé avec un instrument d'acier, rend un son net & argentin. Ce son n'est jamais fourni par un cuivre mou. Il peut aussi graver quelques traits sur les bords de son cuivre: mais cet essai ne peut l'assurer qu'il n'y trouvera pas de pailles

en

Digitized by Google

en certains endroits. Mais quand le cuivre eſt d'une dureté convenable, & qu'il a été bien plané ſous le marteau du chaudronnier, il eſt bien rare qu'il faſſe éprouver à l'artiſte des accidens fâcheux. C'eſt quand il eſt mal forgé, qu'il conſerve des parties poreuſes, & offre à ſa ſurface de petits trous qui gâtent les lumières ou les endroits couverts de travaux tendres & délicats.

Les cuivres deſtinés à la gravure, ſe préparent par des ouvriers qui s'adonnent entierement à cette partie, & qu'à Paris on nomme *Cuivriers*. Cependant ſi l'on vouloit graver dans quelque ville où il n'y eût pas de ces ſortes d'ouvriers accoutumés à ſeconder les artiſtes, il faudroit que le graveur s'adreſſât à un chaudronnier ordinaire, qu'il le guidât dans ſes opérations, & qu'il ſe chargeât peut-être lui-même d'en faire une partie.

C'eſt le cuivrier qui coupe le cuivre avec des ciſailles dans la proportion qu'il doit avoir; c'eſt lui qui le forge & le plane à froid, en le frappant avec un marteau armé d'acier ſur une enclume auſſi d'acier. Il ne doit pas ſe hâter, ni ſe laſſer trop tôt dans ce travail de la forge, puiſque c'eſt ce travail qui unit les parties du cuivre, en reſſerre les pores, en rend toute la ſubſtance égale dans ſa fermeté.

Un cuivre d'un pied de long ou à peu près, ſur une largeur proportionnée, doit avoir une ligne d'épaiſſeur. Cette épaiſſeur doit augmenter à meſure que la planche augmente de proportion. Une fort petite planche peut n'avoir guère qu'une demi-ligne d'épaiſſeur: mais il faut toujours qu'elle ait de la conſiſtance, & qu'elle ne plie pas ſous la main du graveur.

Quand le cuivre eſt bien forgé, bien plané, c'eſt encore le cuivrier qui lui donne le poli, & dans un endroit où il n'y auroit pas de *cuivrier*, ni de chaudronnier fort intelligent, le graveur ſeroit obligé de prendre ſur lui cette opération.

Pour donner le poli à la planche, on la fixe au moyen de quelques clous, ſur une table épaiſſe & ſolide. On choiſit, pour recevoir le poli, le côté du cuivre qui eſt le plus égal & qui offre le moins de gerſures. On en augmente encore l'égalité au moyen d'un gros ébarboir ou grattoir, bien plus fort & d'une proportion bien plus grande que ceux dont les graveurs font uſage. Quand la planche a été gratée par tout, & qu'elle n'offre plus d'inégalités ni de gerſures, on la frotte avec un morceau de grès, en l'arroſant avec de l'eau commune. On la polit ainſi le plus également qu'il eſt poſſible, en paſſant le grès ſortement dans tous les ſens, & en continuant de mouiller le cuivre & le grès, juſqu'à ce qu'on ait fait diſparoître entierement les égratignures qu'a laiſſées le bruniſſoir.

Mais il eſt aiſé de ſentir qu'un métal frotté avec une ſubſtance auſſi rude que le grès, offre lui-même une ſurface rude, qui retiendroit le noir s'il en étoit couvert, & n'eſt par conſéquent pas encore convenable à recevoir les travaux de la gravure. Il faut donc faire ſuccéder au grès une pierre-ponce fine & bien choiſie, dont le grain ſoit médiocrement raboteux & qui faſſe l'eſſer d'une lime très-douce. On en frotte le cuivre dans tous les ſens, en l'arroſant d'eau commune. On efface ainſi les traces du grès, puis on lave bien la planche.

Cependant il y reſte encore les traces de la ponce, qui, toutes fines qu'elles puſſent être, nuiroient encore à la gravure. On renouvelle donc encore la même opération avec une pierre douce à aiguiſer, dont la couleur eſt ordinairement celle de l'ardoiſe, quoiqu'il s'en trouve auſſi de jaunâtres & d'olivâtres: on employe cette pierre avec l'eau, comme le grès & la ponce.

On fait enſuite le même uſage d'un charbon choiſi & préparé de la maniere que nous allons indiquer. On prend quelques charbons de ſaule bien doux, gros, pleins, & qui ne ſoient pas fendillés: c'eſt de ceſortes de charbons que les orfevres ſe ſervent pour ſouder, & on peut apprendre d'eux la maniere de les connoître & de les choiſir. On en ratiſſe bien l'écorce, puis on les range dans le feu, en les couvrant d'autres charbons allumés & de beaucoup de cendre rouge, enſorte qu'ils y ſoient bien exactement enterrés, & qu'ils puiſſent ſe recuire ſans être décompoſés par l'air extérieur. On les laiſſe ſous cette eſpéce d'enterrage pendant une heure & demie, plus ou moins ſelon leur groſſeur. Il vaut mieux qu'ils y reſtent plus que moins, afin qu'ils ſoient intérieurement atteints par le feu, & qu'il n'y reſte plus aucune vapeur. Quand on juge qu'il eſt temps de les retirer, on verſe de l'eau fraîche dans un vaſe, on les y jette enſemble & tout ardens, pour qu'ils ſoient ſaiſis de la fraîcheur de l'eau, comme le ſeroit une barre d'acier que l'on voudroit tremper, & on les y laiſſe refroidir. Boſſe trouve que l'eau commune ſuffit pour cette opération; cependant j'ai vu des cuivriers fort expérimentés qui préféroient l'urine, & qui croyoient que ſes ſels communiquent au charbon plus de mordant. C'eſt ce que l'on pratiquoit déjà dès le temps de Boſſe.

Pour achever de polir le cuivre, on prend un de ces charbons, gros & ferme, & qui ne ſe ſoit pas fendillé au feu. On donne à l'un de ſes bouts une forme angulaire, s'il ne l'a pas naturellement, & ſaiſiſſant avec fermeté le bout oppoſé, on frotte partout le cuivre avec cette partie angueuſe, en arroſant ſouvent. Peu importe dans quel ſens on faſſe ce frottement, pourvu qu'on ſente que le charbon morde ſur la planche, & en détruiſe les raies qu'ont laiſſées les pierres dont on l'a frottée. Quelquefois le charbon gliſſe ſur le cuivre, ſans en mordre la ſurface: alors il

faut le rejetter & en prendre un autre. On sent à la main s'il produit l'effet qu'on desire, & on en est d'ailleurs averti par le petit bruit qu'il fait en mordant. Quelque fois, au contraire, le charbon est trop rude; il en faut alors prendre un plus doux. On continue le frottement, sans perdre patience, jusqu'à ce que la planche soit parfaitement unie.

Elle est noirâtre, quand elle sort de cette opération, & quoiqu'elle n'offre aucune rayure ni trou sensible, si on la couvroit de noir & qu'on l'essuyât à la main, on verroit, en la passant sous la presse avec un papier humide, qu'elle teindroit ce papier & en détruiroit la blancheur; enforte qu'elle n'est point encore propre à recevoir la gravure.

On perfectionne le poli, & on donne au cuivre le plus brillant éclat, par le moyen du brunissoir. Les brunissoirs dont on se sert pour cette opération sont plus grands & plus forts que ceux qu'employent les graveurs, & sont ordinairement faits en forme de cœur. On le passe diagonalement sur toute la planche, en appuyant deux doigts sur la partie de cet instrument qui touche la planche. On est averti du succès de cette opération quand le cuivre est brillant partout. Il faut bien regarder si on n'a pas eu la maladresse de faire quelques raies avec le brunissoir lui-même, & la detruire avec le même instrument. Souvent il est bon que l'artiste se charge de cette opération, lorsque la planche est sortie des mains du cuivrier, surtout quand elle est destinée à recevoir de la gravure à l'eau forte: car si elle est destinée à recevoir une gravure au burin, l'ébarboir qui passera plusieurs fois sur toutes ses parties, ne manquera pas de détruire ces legeres défectuosités.

M. Watelet dit, dans l'ancienne Encyclopédie, d'après Abraham Bosse, qu'après avoir mis en usage ces différens moyens, il faut, si l'on veut être assuré que l'on a réussi, livrer la planche à un Imprimeur en taille-douce, qui, après l'avoir frottée de noir & essuyée, comme on a coutume de faire lorsque la planche est gravée, la fera passer sous la presse avec une feuille de papier blanc. Les inégalités les moins sensibles, s'il en reste quelques unes, s'imprimeront sur le papier, & l'on sera en état d'ôter à la planche les moindres défauts qu'elle pourroit avoir.

M. Watelet auroit dû ajouter que, pour cet essai, il falloit que la planche fût essuyée à la main; car si elle l'étoit au chiffon, les petites défectuosités ne paroîtroient pas, & l'on se trouveroit trompé quend, après avoir gravé sur le cuivre, on feroit tirer des épreuves à la main. D'ailleurs cette précaution pouvoit être nécessaire à Abraham Bosse qui gravoit à l'eau forte, & laissoit souvent de grandes parties blanches sur ses estampes; mais elle est inutile pour des ouvrages au burin, lorsque le cuivre doit être entierement couvert de travail. Enfin on peut reconnoître à l'œil, & sans tirer d'épreuves, les rayures capables de marquer sur le papier, surtout si l'on frotte le cuivre avec un tampon de feutre ou de lisiere, imbibé d'huile d'olive. Ce frottement détruit le trop grand éclat qui empêche de bien voir les défectuosités du poli.

Pour que la planche reçoive le travail de la pointe, si elle doit être gravée à l'eau forte, ou du moins le trait, si l'on se propose de la graver au burin, il faut la couvrir d'un vernis. On la prépare à le recevoir en la lavant d'abord avec de l'eau bien nette, qu'on laisse égoutter à l'air en été, & auprès du feu en hiver. Il faut ensuite la dégraisser bien exactement; car, sans cette précaution, le vernis s'enlèveroit par écailles, à mesure qu'on y jetteroit l'eau forte. Après avoir essuyé la planche avec un linge blanc & bien lec, on la dégraisse en la frottant avec de la mie de pain rassis; ou, ce qui est encore mieux, on la couvre de blanc d'Espagne gratté & réduit en poudre, & on la frotte avec un linge bien propre: il est bon de recommencer cette opération à plusieurs reprises. Il faut, après cela, l'essuyer, & prendre bien garde qu'il n'y reste point de blanc ou de mie de pain qui s'incorporeroit avec le vernis, seroit mordu par l'eau-forte & feroit un trou sur la planche.

Il y a deux sortes de vernis dont on peut couvrir la planche qu'on veut graver; le dur & le mou.

Le vernis dur n'est plus en usage; la difficulté de l'appliquer sur la planche, celle de l'enlever, l'ont fait abandonner. Il auroit cependant son avantage pour préparer la gravure par des travaux fermes qui imiteroient le travail du burin, & qu'on termineroit avec cet instrument. On auroit l'avantage de pouvoir repasser sur les mêmes tailles avec la pointe ou l'échoppe, ou même de commencer à les creuser au burin, quand on voudroit qu'elles devinssent très noires. On peut même, sur ce vernis, quand on en a pris l'habitude, graver d'une pointe souple & badine. C'est ce que prouvent les ouvrages de Callot, de Labelle, d'Abraham Bosse qui tous ont gravé au vernis dur. Il y a dans les ouvrages de Callot & de Bosse des travaux larges, nourris, & faits d'une seule taille, qu'on prendroit pour l'ouvrage du burin: rien ne peut être comparé à la touche spirituelle & à la grace des tailles courtes de Labelle. Un grand avantage du vernis dur, c'est qu'on ne craint pas de l'érailler, de l'enlever, de l'affaisser par le moindre frottement, comme le vernis mou. Il pourra donc se trouver des artistes qui jugent à propos d'en renouveller l'usage, & il n'en faut laisser perdre ni la recette, ni la manière de l'employer.

Vernis dur d'Abraham Bosse. Prenez cinq

Digitized by Google

onces de poix grecque, ou, à son défaut, de la poix graſſe, autrement poix de Bourgogne; cinq onces de reſine de Tyr ou colophone, & à ſon défaut, même quantité de reſine commune: faites fondre ce mélange enſemble ſur un feu modéré, dans un pot de terre neuf, bien plombé, verniſſé, & bien net. Ces deux ingrédiens étant fondus, & bien mêlés enſemble, mettez-y quatre onces de bonne huile de noix ou d'huile de lin: mêlez bien le tout ſur le feu pendant une bonne demi-heure; puis laiſſez cuire ce mélange, juſqu'à ce qu'en ayant mis refroidir un eſſai, & le touchant avec le doigt, il file comme un ſirop bien gluant. Alors retirez le vernis de deſſus le feu, &, lorſqu'il ſera un peu refroidi, paſſez-le à travers un linge neuf, dans quelque vaſe de fayence ou de terre bien plombé. Vous le ferrerez enſuite dans une bouteille de verre épais, ou dans quelqu'autre vaſe qui ne s'imbibe pas & que l'on puiſſe bien boucher: le vernis pourra ſe garder vingt ans, & pour être vieux, il n'en ſera que meilleur.

Vernis dur de CALLOT, autrement appellé *vernis de* Florence, ou *vernice groſſo da ligaiuoli*. Prenez un quarteron d'huile graſſe bien claire & faite avec de bonne huile de lin, pareille à celle dont les peintres ſe ſervent; faites la chauffer dans un poëlon neuf de terre verniſſée; enſuite mettez-y un quarteron de maſtic en larmes pulvériſé; remuez bien le tout, juſqu'à ce qu'il ſoit fondu entièrement. Paſſez alors toute la maſſe à travers un linge fin & propre, dans une bouteille qui ait un col aſſez large: bouchez-la exactement, pour que le vernis ſe conſerve mieux.

Il reſte à indiquer la manière d'appliquer l'un ou l'autre de ces deux vernis. L'expérience des artiſtes qui en ont fait uſage, doit les faire regarder comme également bons, & la façon de les employer eſt la même.

Après avoir parfaitement dégraiſſé la planche, comme nous l'avons dit, on aura ſoin de n'y pas appliquer la main qui pourroit la graiſſer de nouveau. On la mettra ſur un réchaud dans lequel il n'y ait qu'un feu doux: quand on juge qu'elle eſt aſſez chaude on la retire, & on y applique avec un petit bâton, ou une plume, du vernis en un aſſez grand nombre d'endroits pour qu'il puiſſe couvrir la planche entière, quand il ſera étendu. Pour l'étendre, les anciens graveurs ſe ſervoient de la paume de la main: uſage qui avoit pluſieurs inconvéniens. L'un étoit de ſalir les mains avec une ſubſtance difficile à nétoyer parce qu'elle étoit mêlée de poix ou de maſtic: l'autre, que ſi la main tranſpiroit en frappant ſur le vernis chaud, l'humidité de la tranſpiration pouvoit y faire un grand nombre de trous imperceptibles à la vue, mais pénétrables à l'eau-forte. Tous les graveurs modernes font donc uſage d'une *tapette*, qui n'eſt autre choſe que du coton enveloppé dans du taffetas neuf. On étend également le vernis en le frappant avec la *tapette*. Il ne ſuffit pas qu'il ſoit par-tout d'une épaiſſeur égale, il faut encore que cette épaiſſeur ſoit très-foible. Si elle étoit trop forte, on auroit trop de peine à le recuire, & d'ailleurs il ſeroit incommode à graver. Comme il eſt fort tranſparent, il eſt aiſé de s'y tromper, & M. Watelet, qui en a fait uſage, avertit que lorſqu'il ſemble qu'il n'y en a point du tout, il y en a encore aſſez. Cet amateur ſe ſervoit, pour l'unir parfaitement, d'un moyen qui lui étoit particulier. Il coupoit des morceaux de papier blanc fin à-peu-près de la grandeur de la planche, & paſſant légerement deſſus avec la paume de la main, après avoir étendu le vernis à l'aide du tampon, il parvenoit à rendre la couche du vernis égale & auſſi peu épaiſſe qu'il pouvoit le déſirer.

On graveroit difficilement & on jugeroit mal des travaux qu'on établiroit ſur le vernis, ſi on lui laiſſoit ſa tranſparence naturelle. Il faut le rendre d'un beau noir, pour que les tailles faites à la pointe aient le brillant de l'or. Pendant que le vernis eſt encore chaud & fluide, on engage la planche dans un étau à main pour pouvoir la tenir commodément. On la tient élevée, le vernis en deſſous, & l'on paſſe ſous ce vernis la flamme d'une bougie reſineuſe ou d'un flambeau: on a ſoin de ne laiſſer repoſer à aucune place la bougie, mais de la promener ſans ceſſe juſqu'à la fin de l'opération, ſans quoi l'on pourroit bruler le vernis. Si la planche eſt trop grande pour qu'on la puiſſe tenir à la main, on la ſuſpend par le moyen de quatre étaux placés aux bords des quatre coins, & auxquels ſont paſſées des ficelles qu'on attache au plancher. On peut auſſi planter dans le mur deux cloux qui ſervent d'appui à l'un des côtés du cuivre; au côté oppoſé on fixe des étaux & on y attache des cordes qui ſe rendent au mur où elles ſont retenues par des cloux.

Il eſt encore un autre ſoin qu'il faut prendre pour noircir le vernis, quand la planche eſt grande; c'eſt de promener d'abord la flamme ſur les bords, parce que la chaleur ſe maintient ainſi au milieu, & la fle le vernis dans un état de fluidité; au lieu que ſi l'on commençoit par noircir le centre, les bords pourroient ſe refroidir & ne s'impregneroient plus du noir de la fumée: ſi, malgré ces attentions, le vernis paroiſſoit tendre à ſe refroidir, il faudroit couvrir de morceaux de papier enflammés la face du cuivre oppoſé au vernis. L'opération eſt finie, quand le vernis eſt par-tout d'un noir mat & égal. Elle eſt manquée, ſi le ver-

Digitized by Google

nis est brulé dans quelqu'une de ses parties, & il faut la recommencer.

Pour que le vernis devienne dur, comme il doit l'être avant de recevoir le travail, il faut le cuire. On procede à cette opération de la maniere suivante.

Il faut allumer une quantité de charbon proportionnée à la grandeur de la planche. Vous formerez avec ces charbons, dans un endroit qui soit sur-tout à l'abri de la poussiere, un brasier dont l'étendue excede de quelque chose la planche dans tous les sens. Vous aurez encore l'attention de mettre fort peu de charbons dans le milieu, parce que la chaleur se concentrera assez, & qu'il faut plus de tems pour cuire les bords de la planche. Lorsque ces précautions seront prises, vous exposerez votre planche sur ce brasier, à l'aide de deux petits chenets faits exprès ou de deux étaux au moyen desquels vous la tiendrez suspendue à quelques pouces du feu. On doit comprendre que le côté de la planche sur lequel est appliqué le vernis, n'est pas celui qui doit être tourné vers le brasier; il se trouvera en dessus, & pour éviter qu'il n'y tombe des atômes de poussiere, ce qui seroit très-dangereux, & qui pourroit occasionner des trous, vous étendrez au-dessus un linge qui vous garantira de ces accidens. Lorsqu'après un espace de quelques minutes, vous verrez votre planche jetter de la fumée, vous vous tiendrez prêt à la retirer. Pour ne pas risquer de le faire trop tard, ce qui pourroit arriver si l'on attendoit qu'elle ne rendît plus du tout de fumée, vous éprouverez en touchant le vernis avec un petit bâton, s'il résiste ou s'il cede au petit frottement que vous lui ferez éprouver. S'il s'attache au bâton, & s'il quitte le cuivre, il n'est pas encore dercî: s'il fait résistance & s'il ne s'attache point au bâton, vous le retirerez. Si, par hazard, vous avez tardé un peu trop long-temps, & que vous craigniez qu'il ne tende à se cuire trop, vous arroserez promptement le derriere de la planche avec de l'eau fraîche; car la chaleur que le cuivre retient assez long temps après avoir été séparé du feu, donnera au vernis un trop grand dégré de cuisson, & même le brulera; la pointe ne pourroit plus le couper avec netteté, & le feroit sauter en écailles.

Comme la maniere de graver est la même sur les deux vernis, nous allons parler du vernis mou, avant de parler des instrumens & des procédés de la gravure.

Vernis mou, suivant ABRAHAM BOSSE. Prenez une once & demie de cire vierge bien blanche & nette; une once de mastic en larmes pur & net; une demi-once de spalt calciné: broyez bien le mastic & le spalt: faites fondre au feu votre cire dans un pot de terre bien plombé & vernissé par-dedans. Quand elle sera entièrement fondue, & tandis qu'elle est encore toute chaude, vous saupoudrerez peu-à-peu du mastic, afin qu'il fonde & se mêle: vous remuerez le tout avec un petit bâton. Ensuite, vous saupoudrerez ce mêlange avec le spalt, comme vous avez fait la cire avec le mastic, en remuant encore le tout sur le feu, jusqu'à ce que le spalt soit bien fondu & mêlé avec le reste, c'est-à-dire pendant environ trois ou quatre minutes; puis vous l'ôterez du feu & le laisserez refroidir. Ayant ensuite mis de l'eau claire dans un plat, vous y verserez le vernis, & vous le paîtrirez avec vos mains dans cette eau: vous en formerez ainsi de petites boules que vous envelopperez dans un morceau de taffetas auquel vous ferez en haut un nœud avec du fil, comme aux vessies qui enveloppent les couleurs. Il faut que ce taffetas ne soit pas d'un tissu trop serré, afin que le vernis puisse sortir sans trop de peine par les pores de ce tissu: il faut aussi qu'il soit neuf, pour que l'on soit assuré qu'il n'a aucune partie grasse.

Autre vernis mou. Il y a encore un grand nombre d'autres manieres de composer le vernis mou. On peut en voir plusieurs dans le traité de la *maniere de graver à l'eau forte & au burin*, édition de 1745, donnée par M. Cochin. En voici une que M. Watelet a regardée comme la meilleure, après avoir essayé toutes les autres. Il l'a donnée dans *l'ancienne Encyclopédie*.

Faites fondre dans un vase neuf de terre vernissée deux onces de cire vierge, demi-once de poix noire, & demi-once de poix de Bourgogne. Il faut y ajouter peu-à-peu deux onces de spalt, que l'on aura réduit en poudre très-fine. Laissez cuire le tout jusqu'à ce qu'en ayant fait tomber une goutte sur une assiette, cette goutte étant bien refroidie puisse se rompre en la pliant trois ou quatre fois entre les doigts. Alors le vernis est assez cuit; il faut le retirer du feu, le laisser refroidir un peu, puis le verser dans de l'eau tiede, afin de pouvoir le manier facilement, & en faire de petites boules que l'on enveloppera dans du taffetas neuf pour s'en servir.

Il y a quelques observations à faire qui serviront dans les différens procédés qu'on employera pour la composition du vernis.

1°. Il faut prendre garde que le feu ne soit trop violent, de crainte que les ingrédiens dont on se sert ne se brulent.

2°. Pendant qu'on employe le spalt, même après l'avoir employé, il faut remuer continuellement le mêlange avec une spatule, ou un petit morceau de bois.

3°. L'eau dans laquelle on versera la compo-

Digitized by Google

firion doit être à-peu-près du même degré de chaleur que les drogues qu'on y verse.

4°. Il faut rendre le vernis plus dur quand on doit l'employer en été, que pour en faire uſage en hiver. Pour lui donner plus de fermeté, il faut augmenter la doſe du ſpalt, ou y ajourer un peu de poix réſine.

Voici comment on emploie ce vernis pour en couvrir la planche. On adapte au cuivre un ou pluſieurs étaux à main ſuivant ſa grandeur. On met la planche, du côté dont elle n'eſt pas polie, ſur un feu de braiſe qui ſoit modere. Ce feu eſt placé dans un réchaud ou dans une poêle. Quand on juge que la planche eſt aſſez chaude, on la frotte avec le vernis renfermé, comme nous l'avons dit, dans du taffetas: ſi la chaleur eſt ſuffiſante, le vernis ſort par les tiſſus du taffetas; ſinon il faut attendre que la planche ſoit plus échauffée. On paſſe le vernis ſur toute la ſurface du cuivre, tâchant qu'il ſoit par-tout d'une épaiſſeur égale, & que cette épaiſſeur ſoit très-foible; car ſi elle étoit trop forte, elle gêneroit la manœuvre de la pointe, & même tromperoit le graveur. Pour rendre le vernis encore plus égal & lui donner du grain, on prend le tampon fait de coton enveloppé dans du taffetas neuf, & que l'on nomme *tapette*, & l'on tape ſur toute la ſurface du vernis, tantôt, s'il en eſt beſoin, retirant la planche de deſſus le feu pour que le vernis ne devienne pas trop liquide, tantôt le remettant s'il ſe refroidit: pendant qu'il eſt encore dans un état de moyenne fluidité, on le noircit à la flamme d'une bougie réſineuſe ou d'un flambeau, de la même maniere que le vernis dur. La ſeule différence, c'eſt qu'il faut cuire enſuite le vernis dur, au-lieu qu'il ne faut que laiſſer refroidir le vernis mou. On doit avoir attention pendant qu'on l'applique, qu'on le noircit, ou qu'on le laiſſe refroidir, de n'y laiſſer voler ni pouſſiere, ni cendre, ni flammeche du flambeau.

Maniere de calquer le deſſin ſur le vernis. Comme on ne pourroit corriger en gravure des faux traits multipliés, & que par conſéquent il faut établir le trait au premier coup, les maîtres les plus habiles calquent ſur le vernis ce qu'ils ont deſſein de graver.

Si l'ouvrage qu'on ſe propoſe de graver eſt un tableau, comme on ne peut le calquer lui-même, on en copie fidellement le trait, ou pour une plus parfaite préciſion, on en prend un calque, lorſqu'il eſt de la même proportion qu'on veut donner à l'eſtampe. S'il eſt d'une plus grande proportion, il faut le réduire, & comme cette réduction doit être de la plus ſcrupuleuſe exactitude, on ſe ſert du moyen des *quarreaux*, ou pour être encore plus sûr de l'opération, on employe le *pantomètre* qu'on appelle vulgairement *ſinge*.

Si c'eſt un deſſin qu'on veut graver, & qu'il ſoit plus grand que ne doit être l'eſtampe, il faut le réduire par l'un des mêmes procédés.

Enſuite on rougit le derriere du deſſin, ce qui ſe fait en prenant avec un tampon de linge de la ſanguine réduite en poudre, & en frottant avec ce tampon toute la ſurface du papier oppoſé au côté deſſiné. On applique enſuite le côté rougi ſur le vernis, & l'on fixe le deſſin avec de la cire pour qu'il ne puiſſe vaciller. Il ne reſte plus qu'à paſſer ſur tous les traits du deſſin une pointe un peu mouſſe, qui ne puiſſe ni déchirer ni couper le papier. Tous ces traits ſeront imprimés en rouge ſur le vernis. Si l'on avoit laiſſé au dos du deſſin une trop forte épaiſſeur de ſanguine, & qu'on ne l'eût frotté que trop mollement, une partie de cette ſanguine ſe détacheroit ſur le vernis, & le confondroit avec les traits. Il faut avoir ſoin, dans l'opération du calque, d'appuyer aſſez la pointe pour que le trait puiſſe marquer, & de ne pas l'appuyer au point d'égratigner le vernis.

Au lieu de rougir le dos du deſſin avec de la poudre de ſanguine, on peut le frotter avec de la poudre de mine de plomb; alors le trait au lieu de ſe détacher en rouge ſur le vernis, ſe détachera en blanc. Il ſera plus blanc encore, ſi au lieu de mine de plomb, on employe de la craie de Briançon.

Il peut arriver ſouvent qu'on reſpecte aſſez le deſſin, pour ne vouloir ni le rougir par derriere, ni paſſer une pointe ſur les traits. Alors on prend du papier ſerpente huilé, on l'applique ſur le deſſin, on l'y attache ſur les bords avec un peu de cire ou avec des épingles: on voit au travers de ce papier tous les traits du deſſin, & on les ſuit à la plume avec de l'encre de la Chine.

Mais ce papier huilé a pluſieurs inconvéniens. Il n'eſt point de la tranſparence la plus parfaite, & ne permet pas de bien voir les traits les plus fins. S'il eſt nouvellement huilé, il graiſſe & gâte le deſſin. S'il eſt anciennement huilé, l'huile en eſt jaune, & lui ôte encore plus de tranſparence. Anciennement ou nouvellement huilé, il eſt encore aſſez gras, pour qu'on ne puiſſe hazarder de l'appliquer immédiatement ſur le vernis mou. Enfin on a beaucoup de peine à y faire à la plume un trait fin, & la fineſſe du trait eſt une qualité eſſentielle au calque d'un graveur, parce qu'il ne faut pas que, ſur le vernis, il heſite s'il doit prendre le bord intérieur ou extérieur ou le milieu du trait qu'il a calqué.

Il vaut donc mieux prendre du papier ſerpente verni, & le fixer ſur le deſſin avec de la cire ou des épingles. Il eſt bien plus tranſparent

que le papier huilé, il laisse presque voir le trait comme au travers d'une glace. Alors, sans se servir de la plume, on passe une pointe sur tous les traits du dessin ; ils s'impriment en blanc sur le papier vernis, & font de la plus grande finesse. On rougit ensuite ce papier par derrière avec de la sanguine, on applique le côté rougi sur le vernis, on passe une seconde fois la pointe sur tous les traits, & ils s'impriment en rouge sur le cuivre verni.

Si l'on avoit pris le trait sur du papier serpente huilé, comme il ne faudroit pas appliquer immédiatement ce trait sur le vernis, de peur de le graisser, on prendroit une autre feuille de papier serpente dans son état naturel : on en rougiroit un côté ; on appliqueroit ensuite sur ce papier celui où est le trait, & l'on suivroit ce trait avec la pointe, en appuyant un peu plus que s'il n'y avoit qu'un seul papier.

Si l'on veut que le dessin vienne sur l'estampe dans le même sens que l'original, il faudra le calquer & le graver dans le sens opposé. Alors on prendra le trait sur du papier serpente verni ; on rougira ce papier du côté même où est le trait, on appliquera le côté rougi sur le vernis : on verra encore très-bien le trait se détacher en un blanc plus obscur que si on avoit rougi le côté opposé, & l'on passera la pointe sur tout ce trait.

On peut encore, au lieu de calquer le trait, le faire contr'épreuver sur le vernis. Il faut alors faire ce trait à la sanguine, & le porter avec le cuivre verni chez l'imprimeur en taille-douce. Si l'on veut que le trait soit sur le vernis du même sens que le tableau ou dessin, il faut en faire tirer par l'imprimeur une contr'épreuve, qu'il contr'épreuvera sur le vernis. Si c'est l'estampe elle-même qui doit venir dans le même sens que l'original, alors il faut graver la planche dans le sens opposé, & par conséquent ce sera le trait que l'on contr'épreuvera immédiatement sur le cuivre verni.

Nous observerons en passant, que quand on veut que l'estampe vienne dans le même sens que l'original, on a coutume de placer son original derrière soi, & de le regarder dans un miroir que l'on place sur sa table. Cependant si l'on n'a pas la vue longue, il faut tenir l'original devant soi & le retourner par la pensée : c'est une habitude que l'on prend assez vîte. J'en ai fait moi-même l'expérience, & je l'ai vu faire à d'autres.

Il nous reste à dire que pour fixer le trait sur le vernis mou, il faut faire réchauffer le vernis. Cette opération est délicate ; car s'il devient trop liquide, il dévore tout le trait. Il est plus sûr de le bien ménager, sans le fixer.

On a peu de peine, en gravant, à bien conserver le vernis dur : il suffit de le couvrir d'une feuille de papier doux, qu'on recouvre elle-même d'un papier plus fort. Ces feuilles servent à appuyer la main pendant le travail.

Le vernis mou étant bien plus délicat, & très-facile à égratigner, il faut le couvrir d'un linge très-doux, tel qu'un mouchoir de fil qui ait servi un peu long-temps, ou une étoffe de coton ou de soie souple & maniable. Il ne faut pas que la toile ou étoffe peluche & laisse échapper du duvet ; car, sur-tout en été, on dans un attelier bien échauffé, ce duvet s'attacheroit sur le vernis. Quel que soit le vernis qu'on emploie, il faut bien prendre garde qu'il ne se loge quelque corps dur & graveleux, ou gras, entre le papier ou le linge, & le vernis.

Pointes à graver. Le vernis est impénétrable à l'eau-forte ; il s'agit donc, pour graver, de l'enlever dans les endroits qui doivent être noirs sur l'estampe, & de respecter les endroits qui doivent rester blancs. On enlève le vernis avec des poinçons plus ou moins aigus que les graveurs nomment *pointes* ; on dessine avec ces pointes sur le vernis, comme on dessineroit à la plume sur le papier.

Les anciens graveurs, tels qu'Abraham Bosse, donnoient à leurs pointes le nom d'*aiguilles*, parce que c'étoit avec des aiguilles à coudre qu'ils les faisoient. On peut encore les imiter en cela, & l'on sent que ces aiguilles doivent être assez fortes pour ne pas plier.

On se sert plus ordinairement aujourd'hui de petites verges d'acier terminées en pointe, ou plutôt encore de burins usés qu'on arrondit ou que l'on fait arrondir sur la meule. Quelle que soit la pointe que l'on préfere, il faut l'emmancher dans un morceau de bois rond, long d'environ cinq pouces, & du diamètre de quatre à cinq lignes. A ce manche est acajetée ordinairement une virole de métal qu'on remplit de mastic ou de cire d'Espagne ; & pendant que la cire ou le mastic est encore dans un état de mollesse, on y engage la pointe, ne la laissant sortir que de la longueur d'un pouce ou un peu plus. Quelquefois aussi on fait entrer à force le bout supérieur de la pointe dans un morceau de rotin ou dans une courte baguette qu'on amollit dans l'eau. On dégrossit la partie de cette baguette qui touche à la *pointe*, enforte qu'elle finisse en mourant. Ces fortes de manches sont sur-tout préférables pour graver à la pointe sèche, parce qu'étant obligé, pour cette opération, d'appuyer avec assez de force, on est blessé par la virole.

Il faut avoir plusieurs *pointes* de différentes grosseurs pour varier les travaux. Quelle que soit leur grosseur, elles doivent être bien arrondies, & pour les rendre telles, il faut les tourner sans cesse entre les doigts en les aiguisant sur la pierre.

Si l'on veut faire des tailles extrêmement

Digitized by Google

nourrles, il faut ſe ſervir de l'échoppe. C'eſt une pointe qu'on aiguiſe à plat d'un côté, & qui a par conſéquent un biſeau, au lieu d'être ronde par le bout. Pour s'en ſervir, on tient le biſeau du côté du pouce, au lieu de le tenir du côté de la main.

Pour aiguiſer les *pointes*, il faut avoir une bonne pierre à l'huile du Levant ; celles de nos pays ſont très-inférieures. Elle doit être tendre, & d'un grain égal & doux. La bonté de la pierre eſt ſur-tout très-néceſſaire quand il s'agit d'aiguiſer des burins. On l'enchaſſe dans du bois, & on pratique un manche à cette monture. Il faut répandre de l'huile d'olive ſur la pierre avant d'aiguiſer les outils.

On grave ordinairement ſur une table doucement inclinée en pupitre. Les graveurs qui aiment leurs aiſes, la font tailler ſur le devant en fer-à-cheval, enſorte que le corps ſe place dans cette échancrure, tandis que les coudes trouvent un appui dans les deux parties avancées. Par le moyen de petits taffaux, on peut pratiquer ſur cette table des caſes deſtinées à recevoir & à contenir les outils. Un artiſte ſoigneux craint qu'ils ne tombent, parce que les réparations coûtent du temps.

Le luiſant du cuivre, oppoſé au noir du vernis, fatigueroit les yeux, ſi l'on n'amortiſſoit pas l'éclat du jour. On le tempere en attachant à la fenêtre un chaſſis de papier huilé, ou de gaze d'Italie, auquel on donne une inclinaiſon à-peu-près de quarante-cinq degrés. Cette précaution eſt ſur-tout abſolument néceſſaire, quand on travaille au burin ſur le cuivre nud.

Dans les jours d'hiver, le graveur laborieux eſt obligé de travailler à la lampe. Il la poſe ſur un ſupport de bois fait en forme de marche-pied, & élevé de deux à trois pouces, afin qu'une partie du cuivre puiſſe paſſer par-deſſous. Au-devant de la lampe s'élève un petit chaſſis garni de papier verni ou huilé, ou de gaze d'Italie, auquel on donne une foible inclinaiſon. Avec la même précaution, on peut, au lieu de lampe, faire uſage de bougie ou de chandelle.

Si l'on a gravé quelque partie que l'on veuille changer, on délaye du noir de fumée dans du vernis à l'eſprit-de-vin, on en couvre cette partie : on laiſſe quelque temps repoſer ce mélange, & avant qu'il ſoit durci, on grave deſſus ce que l'on veut avec une pointe bien tranchante. Si l'on attendoit que ce vernis fût parfaitement ſec, il s'enleveroit en écailles. Il faut avoir attention de n'en pas coucher une trop forte épaiſſeur, & de ne pas l'épaiſſir par une trop grande quantité de noir de fumée. De quelque façon qu'on s'y prenne, on ne grave jamais ſur ce vernis auſſi commodément que ſur le vernis dur ou mou des graveurs. On s'en ſert auſſi pour recouvrir, avant de paſſer la planche à l'eau forte, les endroits qui, par accident, ont pu être éraillés, pointillés ou endommagés de quelque façon que ce puiſſe être.

Manière de faire mordre les planches gravées au vernis dur. Avant de mettre la planche à l'eau-forte, quel que ſoit le vernis dont on s'eſt ſervi, il faut examiner s'il ne s'eſt pas fait au vernis quelque trou, quelqu'égratignure, ou s'il n'y a pas quelques travaux dont on ſoit mécontent, & qu'on aime mieux refaire au burin que de les faire mordre dans l'état où ils ſont. Alors on recouvre ces accidens ou ces travaux, au pinceau, avec du vernis à l'eſprit-de-vin, mêlé de noir de fumée, comme nous l'avons déjà dit. Si ce ſont de grandes parties que l'on veuille couvrir, on ſe ſervira d'une *mixtion* compoſée d'huile & de ſuif, dont voici la préparation.

Prenez une écuelle de terre verniſſée : mettez-y une portion d'huile d'olive, & poſez ladite écuelle ſur le feu. Lorſque l'huile ſera bien chaude, jettez-y du ſuif de chandelle. Le moyen de ſavoir ſi le mélange eſt tel qu'il doit être, eſt d'en laiſſer tomber quelques gouttes ſur un corps froid, tel qu'une planche de cuivre. Si ces gouttes ſe figent de manière qu'elles ſoient médiocrement fermes, le mélange eſt juſte : ſi elles ſont trop fermes, trop caſſantes, vous remettrez de l'huile ; ſi au contraire elles ſont trop molles, & qu'elles reſtent preſque liquides, vous y ajouterez une petite doſe de ſuif. Lorſque la mixtion ſera au degré convenable, vous ferez bien bouillir le tout enſemble l'eſpace d'une heure, afin que le ſuif & l'huile ſe lient & ſe mêlent bien enſemble.

Tel eſt le procédé donné par Abraham Boſſe. J'ai fait quelquefois la mixtion avec moins d'appareil. Je plois & relevois les quatre côtés d'une carte à jouer, ce que les enfans appellent faire un *bateau de carte*. Je remplifois cette eſpèce de coffret d'huile & de ſuif, que je faiſois fondre en paſſant la carte par-deſſus la flamme d'une bougie. J'eſſayois, de la manière ci-deſſus indiquée, ſi les doſes étoient dans la proportion requiſe, & la mixtion étoit faite. On s'en ſert avec un pinceau. Il ne faut pas l'employer trop chaude ſur le vernis.

Pour faire mordre la planche vernie au vernis dur, il faut ſe ſervir d'une eau-forte particulière que l'on nomme eau-forte à couler, parce qu'on la fait couler ſur le vernis. On n'en trouve pas chez les marchands, il faut la faire ſoi-même : en voici la recette.

Prenez trois pintes de vinaigre blanc, du meilleur & du plus fort ; le vinaigre diſtillé ſera encore meilleur : ſix onces de ſel commun le plus net & le plus pur ; ſix onces de ſel ammoniac, clair, blanc, net & tranſparent ; quatre onces de verdet, ou vert-de-gris, fec, ſans

Digitized by Google

raclure de cuivre & ſans aucun reſte des grappes de raiſin avec leſquelles on le fabrique. Ces doſes peuvent être augmentées ou réduites dans les mêmes proportions, ſuivant la quantité d'eau-forte que l'on veut faire. Après avoir bien pilé les drogues qui ont beſoin de l'être, mettez le tout dans un pot de terre bien verniſſé, principalement en dedans, & qui ſoit aſſez grand pour que les drogues, en bouillant & en s'élevant, ne ſe répandent pas. Couvrez le pot de ſon couvercle, mettez-le ſur un grand feu, & faites bouillir promptement le tout deux ou trois gros bouillons, & non davantage. Lorſque vous jugerez que le bouillon eſt prêt à ſe faire, decouvrez le pot, & remuez le mélange avec un petit bâton, en prenant garde que l'eau-forte ne s'élève trop & ne ſurmonte les bords, d'autant qu'elle a coutume de s'enfler beaucoup en bouillant. Lors donc qu'elle aura jetté deux ou trois bouillons, vous la retirerez du feu, & la laiſſerez refroidir en tenant le pot découvert. Vous la verſerez, quand elle ſera froide, dans une bouteille de verre ou de grès, & la laiſſerez repoſer un jour ou deux avant de vous en ſervir. Si, en l'employant, vous la trouviez trop forte, & qu'elle fit éclater le vernis, vous la pourriez modérer en y mêlant un verre ou deux du même vinaigre dont vous avez fait uſage en la compoſant. Il faut obſerver que, tant qu'elle eſt ſur le feu, & juſqu'à ce qu'elle ſoit froide, il faut avoir attention de reſpirer auſſi peu qu'il eſt poſſible la vapeur qu'elle exhale, & de renouveller ſouvent l'air de l'endroit où l'on ſe tient.

Paſſons à la manière de faire mordre la planche. Pour que l'eau-forte ne morde pas le côté du cuivre qui n'eſt pas verni, on le couvre d'une bonne couche de la mixtion dont nous avons donné la recette. Enſuite on la fixe avec des clous ſur un ais incliné en forme de chevalet, & on a ſoin de frotter auſſi de mixtion les têtes de ces clous. Cet ais a deux rebords qui empêchent l'eau-forte de s'échapper par les côtés. Au-deſſous eſt une terrine qui contient l'eau-forte. On puiſe cette liqueur avec un poëlon ou tout autre inſtrument de terre ou de verre garni d'un manche; & on la répand ſur la partie ſupérieure de la planche, d'où elle s'écoule & retombe dans la terrine. On eſt obligé de puiſer ſans ceſſe l'eau-forte & de la répandre ſur la planche juſqu'à ce qu'elle ſoit aſſez mordue: ce qui eſt une opération incommode & fort ennuyeuſe. Il faut que toute la ſurface du vernis ſoit inondée d'eau-forte, pour qu'elle pénetre dans toutes les tailles.

Le Clerc a ſimplifié cette manœuvre. Il ſuffit que l'eau-forte à couler ait du mouvement pour qu'elle creuſe les travaux préparés à la pointe. Peu importe que ce mouvement lui ſoit imprimé en la jettant ou en lui donnant un cours d'un bord à l'autre de la planche. Cet artiſte fit donc conſtruire une boëte découverte, & en enduiſit de ſuif l'intérieur, pour que le bois ne fût pas dégradé par l'eau-forte. Il cloüoit au fond de cette boëte ſon cuivre frotté de mixtion du côté qui n'étoit pas couvert de vernis, verſoit par-deſſus l'eau-forte, de ſorte qu'il y en eut l'épaiſſeur de quelques lignes; & il balançoit la boëte ſur ſes genoux, juſqu'à ce que les travaux fuſſent aſſez mordus.

J'ai opéré d'une manière encore plus ſimple. Je faiſois autour de ma planche un rempart de cire haut de deux pouces ou environ, comme nous verrons que l'on fait pour l'eau-forte de départ. Je verſois ſur mon vernis de l'eau-forte juſqu'à la hauteur de quelques lignes; je poſois la planche ſur un rouleau qui étoit lui-même ſur ma table, & tenant les deux extrémités de mon cuivre, je le balançois à mon gré.

M. Watelet, riche amateur, a imaginé pour cette opération une machine que peu d'artiſtes adopteront, parce qu'elle eſt diſpendieuſe. Il faut la lui laiſſer décrire à lui-même, & la compoſition de cette pièce mécanique ſera encore mieux éclaircie par la planche qui la repréſente, & par l'explication qu'on en donnera. Voyez ci-après l'*explication des planches qui concernent la gravure*.

« J'ai premièrement obvié, dit M. Watelet, » à l'évaporation de l'eau-forte dont la vapeur » eſt nuſible à celui qui fait mordre, en adap- » tant à la boëte imaginée par le Clerc, un » couvercle qui n'eſt autre choſe qu'un verre » blanc, une vitre, ou une glace montée à » jour dans un quadre de fer-blanc ou d'autre » métal. Ce couvercle, qui ferme exactement » la boëte, empêche que la vapeur de l'eau- » forte miſe en mouvement ne ſoit à beaucoup » près auſſi abondante & auſſi nuiſible que lorſ- » qu'elle ſe répand librement. Les boëtes dont » je me ſers ſont entièrement de fer-blanc: » j'en ai de plus grandes & de plus petites, & » je les enduis de pluſieurs couches de couleur » à l'huile pour les mettre à l'abri de l'impreſ- » ſion de l'eau-forte. Ces ſortes de boëtes ſont » peu coûteuſes & durent toujours, pourvu qu'on » ait ſoin de leur donner de temps en temps » quelques couches de couleur à l'huile. La » façon la plus commode de ſe ſervir de la » boëte pour balotter l'eau-forte eſt de la poſer » ſur les genoux qui forment un point d'appui. » Mais ce moyen a toujours l'inconvénient d'en- » trainer une perte de temps aſſez conſidérable » pour l'artiſte, ou la néceſſité d'employer un » homme dont il faut payer la peine. Pour ſur- » monter cette difficulté, j'ai adapté à la boëte » une machine très-ſimple qui lui communique » le mouvement qu'on lui donneroit avec les » deux mains, & qui rend ce mouvement ſi » égal, que l'on eſt bien plus à portée de

» calculer l'effet de l'eau-forte sur la planche.
» Voici en quoi consiste cette machine, dont
» les figures aideront à bien faire entendre
» la construction.

» Elle est composée d'une cage de fer formée
» par deux montans AA, joints ensemble par
» deux traverses BB ; l'inférieure est attachée
» à deux pieds CC, qui passent au travers de
» la table, & y sont arrêtés par deux écrous.
» Cette cage renferme deux roues & deux
» pignons. Sur la première roue est rivé un
» tambour ou barillet contenant un fort ressort :
» leur arbre commun porte un rochet, & l'un
» des montans un encliquetage, lesquels servent
» à remonter le grand ressort, & à lui donner
» la bande nécessaire. La deuxième roue est
» enarbrée sur le premier pignon ; elle engrenne
» dans le second, qui porte sur un de ses pivots,
» extérieurement à la cage, un rochet à trois
» dents.

» Ce rochet forme un échappement, au
» moyen de deux palettes fixées sur un anneau
» elliptique DD, dans lequel il est renfermé.
» Sur le prolongement de son grand axe, cet
» anneau porte deux queues sur lesquelles sont
» deux coulisses, l'une supérieure, l'autre in-
» férieure : il est arrêté sur un des montans de
» la cage par des tenons à vis qui lui permettent
» de se mouvoir librement de haut en bas.
» La queue inférieure formée en équerre, porte
» un petit bras de fer I, qui lui est joint au
» moyen d'une vis par une de ses extrémités,
» & qui l'est de même par l'autre F du T.
» En K est une goupille fixée sur un des montans ;
» elle passe à travers une douille rivée sur le T
» sur laquelle elle peut se mouvoir. Sa branche
» G passe par une ouverture faite à la table en
» forme de rainure, suffisamment grande pour
» ne pas gêner son mouvement, & porte une
» lentille de plomb assez pesante. A l'extrémité
» de la branche longue E est attaché un autre
» petit bras L semblable à I joint par son autre
» bout au levier M, lequel est fixé invariable-
» ment à l'un des tourillons du porte-boëte.
» Celui-ci est fait d'une pièce de fer ON, NO,
» coudée en NN & en OO, où sont deux
» tourillons sur lesquels il se meut. PP sont
» deux doigts de fer rivés sur la barre NN,
» lesquels entrent dans deux mains attachées
» sur la boëte pour l'empêcher de se renverser.
» QQ sont deux supports terminés par deux
» tenons qui traversent la table, & sont arrêtés
» dessous par deux vis ou deux clavettes ; ils
» servent à porter les tourillons du porte-boëte ;
» on y a ajouté deux petits anneaux afin qu'ils
» ne puissent s'échapper. La boëte est de fer-
» blanc, couverte d'un verre qui permet à
» l'artiste de voir l'effet de l'eau-forte & la
» situation de sa planche.

» Voici maintenant comment se fait le jeu
» de cette machine. Si l'on met le balancier G
» en mouvement, il le communique par le
» petit bras I, au levier M, & par conséquent
» au porte-boëte, en la faisant passer sur la
» planche & repasser sans discontinuer : mais ce
» mouvement se ralentiroit & cesseroit peu-à-
» peu tout à-fait, si le rochet R, faisant monter
» & descendre alternativement l'anneau ellip-
» tique au moyen de ses palettes, ne restituoit
» pas le mouvement au balancier, auquel il
» communique le sien par le petit bras I.
» L'inspection des figures & leur explication
» achèveront de donner l'intelligence de cette
» machine. »

Pour savoir si l'eau-forte a mordu suffisamment quelques parties, ou la totalité de la gravure, il faut suspendre l'opération de l'eau-forte, retirer la planche, la laver avec de l'eau fraîche & la laisser sécher ou à l'air libre ou auprès d'un feu modéré. Quand la planche est sèche, on en découvre une petite partie en enlevant le vernis avec un ébarboir ou avec un petit morceau de charbon de saule. Si les travaux ne sont pas encore assez profonds, il faut recouvrir la partie dont on a enlevé le vernis, ce qui se fait avec la *mixtion* dont nous avons parlé, ou avec du vernis mêlé de noir de fumée : mais cette dernière retarde l'opération, parce qu'il faut laisser sécher le vernis. Ensuite on remet de nouveau la planche à l'eau-forte.

Quand on s'est enfin assuré que la planche est assez mordue, on retire l'eau-forte, on la lave à l'eau fraîche qu'on laisse sécher. On la fait chauffer pour fondre la mixtion qu'on enlève avec un linge. On peut aussi enlever le vernis mêlé de noir de fumée en l'imprégnant de vernis liquide & l'essuyant. Il reste l'opération d'enlever le vernis dur. On y parvient en passant dessus un charbon de saule, dont on frotte la planche fortement, en la mouillant d'eau ou d'huile ainsi que le charbon. Quand on commence à appercevoir le cuivre, il faut modérer la force du frottement pour ne pas user les travaux. L'embarras, la peine, l'ennui de faire durcir le vernis avant de graver, & de l'ôter après l'opération de l'eau-forte, ont, plus que toute autre raison, contribué à faire abandonner le vernis dur malgré les avantages qu'il est capable de procurer.

Manière de faire mordre les planches gravées au vernis mou. On peut les faire mordre à l'eau-forte à couler, comme celles qui sont gravées au vernis dur. Le procédé est absolument le même, & cette eau-forte procure aux travaux un ton plus flatteur & plus argentin.

Mais pour s'épargner la peine de couler l'eau-forte pendant un temps considérable, ou de balancer la planche pendant le même temps, on se sert ordinairement de l'eau-forte que les

Digitized by Google

autres nomment *eau-forte de départ*. Elle ſe fait avec du vitriol, du ſalpêtre, & quelquefois de l'alun calcine. Il ſeroit inutile d'en indiquer la compoſition avec plus de détail, parce qu'il n'y a pas d'apparence qu'un graveur préfère à la facilité d'acheter cette eau-forte toute faite la peine de s'occuper de cette diſtillation.

Il faut commencer par établir autour de la planche un rempart capable de la contenir. On fixe d'abord le cuivre avec de petites pointes ſur une planche de bois un peu plus grande, parce que les bords excédans ſervent à la prendre & à la manier à ſon gré lorſqu'on veut renverſer l'eau-forte. On prend de la cire dont les officiers ſe ſervent pour les deſſerts, & qu'on nomme chez les épiciers *cire d'office* ; on la pétrit dans les mains & on en conſtruit autour du cuivre un rempart haut d'environ un pouce, avant ſoin qu'elle ſoit bien exactement collée ſur le cuivre, & qu'elle n'ait aucune ouverture par laquelle l'eau-forte puiſſe s'échapper. La *cire à modeler* dont ſe ſervent les ſculpteurs eſt moins gluante & plus commode. On couvre de *mixtion* ou de vernis mêlé de noir de fumée tous les accidens qui peuvent être arrivés au vernis. Enſuite on laiſſe la planche poſée horizontalement ſur la table, & l'on y verſe l'eau-forte juſqu'à ce qu'il y en ait la hauteur de quelques lignes. Comme ſon action ſeroit trop violente ſi on l'employoit pure, on y mêle à-peu-près moitié d'eau. Il faut qu'elle ſoit plus violente en hiver qu'en été, & par un temps humide que par un temps ſec. Si elle mord avec trop de vivacité, & qu'elle menace d'enlever le vernis en éclats, on ajoute de l'eau pure : ſi elle mord trop lentement, on ajoute de nouvelle eau-forte. L'eau-forte bouillonne avec force ſur-tout aux endroits qui ſont profondément gravés : comme ces bouillons empêchent de voir les travaux & les accidens qui peuvent y arriver, comme d'ailleurs l'acide ceſſe d'opérer ſur les endroits qui en ſont couverts, on les enlève avec une barbe de plume.

Pour connoître ſi quelque partie des travaux ou leur totalité eſt aſſez mordue, il faut retirer l'eau-forte, laver la planche avec de l'eau fraîche, la laiſſer ſécher. Enſuite on enlève un peu de vernis avec une pièce de monnoie fort mince, telle que nos pièces de deux ſols & encore mieux celles de ſix liards, & l'on juge la profondeur des travaux. On recouvre, s'il en eſt beſoin, cette partie avec de la mixtion ou du vernis mêlé de noir de fumée ; ſi c'eſt le vernis qu'on emploie, on lui laiſſe quelque temps pour ſe ſécher, & on en remet l'eau-forte.

Quand la planche eſt ſuffiſamment mordue, il ne reſte aucun embarras pour la dépouiller de ſon vernis. On l'expoſe ſur un feu modéré. La première chaleur permet d'enlever le rempart de cire que l'on met de côté pour s'en ſervir une autre fois ; le vernis ſe fond, on l'eſſuie avec un linge, on achève de nettoyer la planche avec un peu d'huile, & l'on peut auſſi-tôt tirer des épreuves.

L'eau-forte qui a ſervi à mordre une planche pourra ſervir encore à l'avenir : elle ſera ſeulement peut-être un peu trop foible, & l'on ne fera qu'y ajouter un peu d'eau-forte nouvelle.

Une médiocre intelligence de l'art ſuffit pour faire comprendre que les fonds legers d'une planche ne doivent pas être autant mordus que les premiers plans, que les travaux établis ſur les clairs doivent être moins profonds que ceux des ombres. On eſt donc obligé de faire mordre à pluſieurs fois. Ainſi on ote l'eau-forte, on lave la planche en y coulant de l'eau fraîche qu'on laiſſe ſécher, on découvre quelques parties des endroits que l'on ſuppoſe aſſez mordus, & s'ils le ſont en effet, on les couvre de mixtion ou de vernis mêlé de noir de fumée, & on remet à l'eau-forte. On répete cette opération autant de fois que l'exige la différence de force que l'on veut donner aux travaux.

GRAVURE *au burin*. Le cuivre que l'on emploie pour la gravure au burin eſt le même que celui dont on fait uſage pour la gravure à l'eau-forte, & exige les mêmes préparations. On calque auſſi de même ſur le cuivre verni le trait du deſſin ou tableau qu'on ſe propoſe de graver ; on établit ce trait ſur le cuivre avec une pointe coupante, & on enlève le vernis. C'eſt alors que commence l'opération du burin.

Les outils qu'on nomme *burins* ſe font de l'acier le plus pur & le meilleur. Le grain doit en être fin & de couleur de cendre. C'eſt ſurtout du juſte degré de la trempe que dépend la bonté du burin : s'il eſt trempé trop dur, il eſt caſſant ; s'il eſt trempé trop mou, il s'émouſſe. La forme du burin eſt repréſentée *planche I*, au-deſſous de la vignette. On y a repréſenté le burin loſange & le burin quarré. On s'approche ou l'on s'éloigne plus ou moins de ces deux formes ſuivant le travail qu'on ſe propoſe ; on les tient auſſi plus courts ou plus longs ſuivant qu'on le trouve plus commode. En général, on aime qu'ils ne ſoient ni trop longs ni trop courts. La plupart des graveurs choiſiſſent le burin dont la forme eſt entre le loſange & le quarré, & qui eſt délié par le bout, mais ſans que cette fineſſe vienne de trop loin, parce qu'il faut qu'il conſerve de la force. Il caſſeroit ou plieroit s'il étoit délié dans toute ſa longueur ; ſa fineſſe ne doit donc commencer qu'à environ un pouce & demi de ſa pointe ; on la lui donne ſur la meule, en uſant le dos & les flancs, ſans toucher au tran-

Digitized by Google

chant. Il eſt bon que le graveur ait une meule pour faire cette opération lui-même à ſon gré, parce qu'il ſait mieux comment il veut que ſoit ſon burin qu'il ne le feroit comprendre à un coutelier.

Comme le burin quarré forme une taille large ſans profondeur, il fournit des travaux d'une couleur griſe, parce que ces tailles reçoivent peu de noir. D'ailleurs ces travaux peu profonds ſeront de peu de durée. Il faut donc ſi l'on ébauche les tailles avec un burin quarré, les rentrer enſuite avec un burin loſange.

On doit avoir grand ſoin de tenir toujours le burin parfairement aiguiſé; car ſi l'on ſe permet de faire on de rentrer des tailles avec un burin émouſſé, le travail manquera de netteté, les traits ſeront bavocheux, & tout l'ouvrage ſera mal propre.

Nous venons de dire qu'on évidoit ſur la meule l'extrémité du burin: mais les deux côtés inférieurs, qu'on appelle le ventre, doivent être aiguiſés ſur la pierre à l'huile dont nous avons parlé en traitant des pointes. Pour aiguiſer le ventre du burin, on en tient ſucceſſivement chacun des deux côtés bien à plat ſur la pierre humectée d'huile. On tient le manche du burin de la main droite, & l'on appuie ſur la lame du burin deux doigts de la main gauche afin qu'il ne vacille pas. Cette opération eſt très-difficile & demande beaucoup d'uſage. Si on arrondit le ventre du burin en l'aiguiſant, il ne coupe pas; il faut que les côtés ſoient aiguiſés bien plats. On voit, *planche* I, *fig.* D, *lettre e*, comment le burin doit être poſé ſur la pierre pour en aiguiſer le ventre, & *lettre f* comment il doit être poſé pour en aiguiſer la pointe.

Le burin ſe monte dans un manche plus ou moins long, garni d'une virole. On coupe un côté de ce manche pour pouvoir le tenir à plat ſur le cuivre.

On peut voir, *planche* III, *fig.* 4, comment on tient le burin. Le bout du manche eſt engagé dans la main, & c'eſt l'os du bras qui donne l'impulſion. Il ne ſe trouve aucun doigt entre le burin & la planche lorſqu'on applique cet inſtrument ſur le cuivre pour graver. Sans cela le manche du burin ſeroit trop élevé, la pointe s'engageroit trop dans le cuivre, & l'on ne pourroit pouſſer des tailles. Il faut que le burin gliſſe horiſontalement. En allegeant la main on commence la taille d'une fineſſe extrême; ſi elle doit ſe gonfler progreſſivement, on ſoulève le poignet, & ſi la taille doit devenir plus ſubtile en finiſſant, on remet la main dans la même poſition où elle étoit quand on a commencé. Pour rentrer une taille ébauchée, on la prend du côté oppoſé à celui dont on l'a pouſſée d'abord: cependant cette régle n'eſt pas de rigueur. Pour faire des tailles courbes, on imprime de la main gauche à la planche qui eſt élevée ſur un couſſinet, un mouvement qui s'accorde avec celui que la main droite donne au burin. Ce couſſinet doit avoir tout au plus un pouce d'épaiſſeur, & il doit être aſſez grand pour que la planche s'y tienne aiſément en équilibre.

Le burin, en coupant le cuivre, laiſſe aux deux côtés de la taille un morfil, qui eſt même ſenſible au doigt quand la taille eſt profonde. On enleve ce morfil avec l'inſtrument nommé *grattoir* ou *ébarboir*, dont on voit la forme, *planche* I, *fig.* 4, 5 & 6. Il doit être parfaitement à guiſe, & après l'avoir paſſé ſur la pierre à l'huile, il eſt à propos de le paſſer ſur la pierre à raſoir. S'il avoit du morfil, il feroit au cuivre des raies qu'on ſeroit obligé d'effacer & d'écraſer avec le bruniſſoir, ce qui fatigue les travaux environnans. Il ne faut pas ébarber chaque taille en particulier, mais attendre qu'on ait établi une ſuite de travaux. On en ſent la raiſon; c'eſt que l'ébarboir uſe le travail.

Pour voir l'effet des tailles, on a un tampon fait de feutre ou de liſiere de drap roulé. On prend avec ce tampon de l'huile qui eſt ſur la pierre, & qui eſt toujours un peu noire quand elle n'eſt pas fraîche, ou de l'huile mêlée de noir de fumée, & on frotte les travaux avec ce tampon. On eſſuie l'huile; le noir reſte dans les tailles & en montre l'effet. Il ne faut pas frotter trop ſouvent les travaux avec le tampon, parce que ce frottement trop répété les uſe.

Voilà-peu-près tout ce qu'on doit dire ici ſur la pratique de la gravure au burin. L'inſpection des planches & leur explication acheveront de donner les éclairciſſemens néceſſaires. Ce qui regarde la théorie de l'art a été traité amplement dans la première partie de ce Dictionnaire.

GRAVURE *en manière noire*. Les opérations de cette gravure ſont plus promptes & les effets plus moelleux que ceux de la gravure à l'eau-forte & au burin: il eſt vrai que la préparation des cuivres eſt un peu longue, mais on peut employer toutes ſortes d'ouvriers à les préparer.

Préparation des planches. Elles ſeront d'abord choiſies parmi les meilleures planches de cuivre plane: quelques artiſtes préferent le cuivre jaune pour la grainure; ils prétendent que ſon grain s'uſe moins vîte que le grain du cuivre rouge. Le cuivre ſe prépare d'ailleurs comme pour la gravure en taille douce.

De la grainure. Le *berceau* eſt l'inſtrument avec lequel on donne la grainure au cuivre. Il a la forme d'un ciſeau de menuiſier. Mais le ciſeau coupe & le berceau pique par ſes pointes qui ſont extrêmement aiguës. Il tire

Digitized by Google

son nom du mouvement qu'on donne au berceau d'un enfant. Un des côtés du berceau porte un biseau couvert de filets extrêmement fins; & chaque filet eſt terminé par une pointe. L'outil ſera repaſſé ſur le revers de ſon biſeau, & l'on aura grand ſoin en l'aiguiſſant de conſerver toujours le même périmètre. Ce périmètre doit être tiré du centre d'un diamètre de ſix pouces: trop de rondeur caveroit le cuivre, & moins de rondeur ne mordroit pas aſſez.

Les plus petits berceaux conſerveront le même périmètre de ſix pouces: leurs manches demandent moins de force & peuvent être moins compoſés. Le grand berceau eſt deſtiné pour grainer en plein cuivre, & les petits pour faire les corrections.

Diviſez vos planches par des traits de crayon de neuf lignes environ. Je dis *environ*, parce que le cuivre de grandeur arbitraire ne fournira pas toujours la diviſion de neuf lignes.

Poſez le berceau perpendiculairement dans le milieu de chaque diviſion; balancez, en appuyant fortement le poignet, & remontant toujours la planche; parcourez l'autre eſpace qui ſe trouve entre deux lignes tracées: cet eſpace parcouru, parcourez-en un autre, & ſucceſſivement d'eſpace en eſpace; le cuivre ſera tout couvert de petits points.

Tracez alors des lignes au crayon ſur un ſens différent; balancez le berceau entre vos nouvelles lignes, & quand vous l'aurez paſſé ſur toute la ſuperficie du cuivre; vous changerez encore la direction de ces lignes, & vous ferez ainſi travailler le berceau ſur les quatre directions marquées dans la planche.

On parcourt vingt fois chaque direction; ce qui fait quatre vingt paſſages ſur le total de la ſuperficie: mais on obſervera en repaſſant chaque direction, de ne pas placer le berceau préciſément où l'on a commencé, & pour éviter de ſuivre le même chemin, il faut tirer chaque coup de crayon à trois lignes de diſtance du premier trait qui a déjà guidé. Le berceau, preſſé ſous le poids de la main, formeroit en faiſant toujours les mêmes paſſages, une cannelure inſenſible qui nuiroit à l'exacte égalité qu'on demande à la ſuperficie.

Il faut faire tirer une épreuve de la planche pour en éprouver la grainure, & pour s'aſſurer ſi elle rend un noir également noir partout, & partout velouté.

On peut pour certains ouvrages, conſerver le fond blanc à une eſtampe, comme il l'eſt preſque toujours ſous les fleurs, ſous les oiſeaux peints à gouazze ou en miniature. Pour cela, on grainera ſeulement l'eſpace que doit occuper la fleur, le fruit, ou quelqu'autre morceau d'hiſtoire naturelle qu'on veut graver, & le reſte du cuivre ſera poli au bruniſſoir.

De la façon de graver ſur la grainure. Les planches bien préparées, on deſſine ou l'on calque le ſujet. Pour que le calque ne s'efface pas, on le repaſſe à l'encre de la Chine. On place enſuite le cuivre ſur le couſſinet, comme quand on grave au burin. L'inſtrument dont on ſe ſert pour graver, ou plutôt pour ratiſſer la grainure, ſe nomme *racloir*. Il doit être aiguiſé ſur les deux côtés plats. On ſe ſert auſſi du *grattoir* ou *ébarboir* des graveurs au burin. Le *bruniſſoir* ſert à liſſer les parties que le *gratoir* ou *racloir* ont ratiſſées pour fournir des lumières. Ainſi l'inſtrument, dans la manière noire, agit par un motif tout différent de l'inſtrument qui ſert à la gravure en taille-douce: car ſi le graveur en taille-douce doit, en conſequence de l'effet, regarder ſon burin comme un crayon noir, le graveur en manière noire doit, en conſequence de l'effet contraire, regarder le grattoir comme un crayon blanc. Il s'agit, en travaillant, de conſerver la grainure dans ſon vif ſur les parties du cuivre deſtinées à imprimer les ombres, & de ratiſſer les parties du cuivre qui doivent épargner le papier, pour qu'il puiſſe fournir les luiſans. On commence par les maſſes de lumière, & par les parties qui ſe détachent généralement en clair ſur un fond brun. On va petit à petit dans les reflets; enfin on prépare légerement le tout par grandes parties. Les maîtres de l'art recommandent fort de ne pas ſe preſſer d'uſer le grain dans l'envie d'aller plus vîte; car il n'eſt pas facile d'en remettre quand on en a trop ôté. Il doit reſter par-tout une légère vapeur de grain, excepté ſur les luiſans. S'il arrive qu'on ait trop uſé certains endroits, on peut regrainer avec de petits berceaux, & recommencer à ratiſſer avec plus de precaution. Ce n'eſt qu'en tirant ſouvent des épreuves qu'on ſera en état de juger des effets du gratoir.

De l'impreſſion. L'imprimeur, pour tirer de belles épreuves de la gravure en taille-douce, l'eſſuie à la main. Mais dans la gravure en manière noire, les lumières ſe trouvent en creux; & lorſque les parties de ces lumières ſont étroites, la main de l'imprimeur ne peut y entrer pour les eſſuyer, ſans dépouiller les parties voiſines. On ſe ſert, pour y pénétrer d'un petit bâton pointu enveloppé d'un linge mouillé. Le papier doit être vieux trempé, & d'une pâte fine & moëlleuſe: on prend du plus beau noir d'Allemagne, & on le prépare un peu lâche. Il faut de plus que les planches ſoient encrées bien à fond à pluſieurs repriſes, & bien eſſuyées à la main & non au torchon.

La *gravure en manière noire* ne tire pas un grand nombre de bonnes épreuves & s'uſe fort promptement. D'ailleurs toutes ſortes de ſujets

Digitized by Google

ne sont pas également propres à ce genre de *gravure*. Les sujets qui demandent de l'obscurité, comme les effets de nuit, ou les tableaux où il y a beaucoup de brun, comme ceux de Rembrandt, de Benedette, quelques-uns de Teniers, &c. sont les plus faciles à traiter, & font le plus d'effet. Les portraits y réussissent encore assez bien, comme on peut le voir par les beaux morceaux de Smith & de G. White, &c. Les paysages n'y sont pas propres, & en général les sujets clairs & larges de lumiere sont les plus difficiles de tous, & ne tirent presque point, parce qu'il faut user beaucoup la grainure pour parvenir à l'effet qu'ils demandent.

Au reste le défaut de cette *gravure* est de manquer de fermeté, & généralement la grainure lui donne une certaine mollesse qui n'est pas facilement susceptible d'une touche savante & hardie. Elle peint d'une manière plus large & plus grasse que la taille-douce; elle colore davantage, & elle est capable d'un plus grand effet par l'union & l'obscurité qu'elle laisse dans les masses: mais elle dessine moins spirituellement, & ne se prête pas assez aux saillies pleines de feu que la *gravure* à l'eau-forte peut recevoir d'un habile dessinateur. Enfin ceux qui ont le mieux réussi dans la *gravure en manière noire* ne peuvent guère être loués que par le soin avec lequel ils l'ont traitée: mais pour l'ordinaire, ce travail manque d'esprit, non par la faute des graveurs, mais par l'ingratitude de ce genre de gravure qui ne peut seconder leur intention. (*Article de* M. DE MONTDORGE, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Les opérations de la *gravure en manière noire* seront éclaircies par la lecture de l'explication des planches, & par l'inspection des figures.

Gérard Laireſſe, qui s'est amusé quelquefois à graver en *manière noire*, trouve que la méthode de commencer par les figures est vicieuse. Il veut que l'on fasse d'abord les fonds & qu'on épargne avec soin le contour des figures, en s'en tenant un peu éloigné, jusqu'à ce que la figure soit finie. Il croit que, de cette manière, on n'altérera pas si aisément les contours, & qu'on respectera davantage la pureté du trait qu'en commençant par les objets principaux.

Ce celebre peintre raconte qu'il a préparé en une heure, sans s'asseoir, & en se promenant dans son jardin, une petite gravure en manière noire représentant un satyre; & qu'après en avoir fait tirer une épreuve, il l'a terminée en une autre heure. Si ce genre a le désavantage de fournir un petit nombre de bonnes épreuves, il a celui de la promptitude & de la facilité.

GRAVURE EN COULEURS, *à l'imitation de la peinture*. Il ne faut pas exalter ce genre de *gravure* au de-là de ce qu'il mérite. Employé à traduire les tableaux des grands maîtres, il n'offre ni l'éclat, ni la force, ni la variété de leur coloris; il pêche encore plus, en ce qu'il manque entièrement l'esprit de la touche; mais il peut être utile à quelques arts & sur-tout à l'anatomie. Ce n'est pas une invention méprisable que celle qui donne la facilité de faire des figures anatomiques fur lesquelles les couleurs des objets naturels soient au moins à-peu-près imitées. La botanique pourroit aussi recevoir quelques services de cette sorte de gravure. On auroit des représentations de plantes un peu décolorées, il est vrai, mais cependant bien plus instructives que celles qui peuvent être offertes par la *gravure* d'une seule couleur. On avouera que, pour cet objet, une enluminure faite avec beaucoup d'art & d'intelligence peut s'élever au-dessus de cette *gravure*; mais elle sera plus chère, & les moyens du plus grand nombre des étudians sont bornés.

La *gravure en couleurs* a été inventée par Jacques-Christophe le Blon, natif de Francfort, & qui avoit étudié dans l'école de Carle Marate. On doit placer l'époque de cette invention entre 1720 & 1740. L'Angleterre en a vu naître les premiers essais. A peine commençoient-ils à y réussir, que le Blon passa en France. C'étoit en 1737. Un rouleau d'épreuves, échappé à l'atteliер de Londres, composoit alors tout son bien: mais quelques amateurs étonné de l'effet de trois couleurs imprimées sur le papier, crurent que la nouveauté leur fit trouver merveilleux, voulurent suivre des opérations si singulières, & se réunirent pour mettre l'inventeur en état de donner des leçons de son art; les commencemens furent difficiles: quand le Blon travailloit à Londres, c'étoit au milieu des graveurs en manière noire, & cette manière, qui fait la base du nouvel art, étoit totalement abandonnée en France.

Les effets du nouveau genre de *gravure* sont les conséquences des principes que le Blon a établis dans son *Traité du coloris*. Persuadé que les grands coloristes, que le Titien, Rubens, Van Dyck avoient une manière invariable de colorier, il entreprit de fonder en principes l'harmonie du coloris, & de la réduire en pratique mécanique par des regles fures & faciles. Tel est l'objet d'un traité qu'il a publié à Londres en anglois & en françois. Ce traité a été imprimé, & fait partie d'un livre intitulé: *L'art d'imprimer les tableaux*, *Paris*, 1756. Il est revêtu du certificat des commissaires qui furent nommés par le roi pour être dépositaires

Digitized by Google

des secrets de le Blon, par arrêt du conseil du 24 juillet 1739 (*).

C'eſt en cherchant les regles du coloris, que j'ai trouvé, dit l'inventeur, la façon d'imprimer les objets avec leurs couleurs naturelles; en paſſant enſuite à des inſtructions préliminaires, il jette les fondemens de ſon art, en établiſſant que la peinture peut repréſenter tous les objets viſibles avec trois couleurs, ſavoir, le jaune, le rouge & le bleu, puiſque toutes les autres couleurs ſont compoſées de ces trois primitives: par exemple, le jaune & le rouge, font l'orange; le rouge & le bleu font le pourpre, le violet; le bleu & le jaune font le verd. Les différens mélanges des trois couleurs primitives produiſent toutes les nuances imaginables, & leur réunion produit le noir. Je ne parle que des couleurs matérielles, ajoute-t-il, c'eſt-à-dire des couleurs dont ſe ſervent les peintres: car le mélange de toutes les couleurs primitives impalpables ne produit pas le noir, mais préciſément le contraire: il produit le blanc. Le blanc eſt une concentration u excès de lumière; le noir eſt une privation ou défaut de lumière.

Trois couleurs, nous le répétons, donnent, par leur mélange, autant de teintes qu'il en puiſſe naître de la palette du plus habile peintre: mais on ne fauroit, en les imprimant l'une après l'autre, les fondre comme le pinceau les fond ſur la toile: il faut donc que ces couleurs ſoient employées de façon que la première perce à travers la ſeconde, & la ſeconde à travers la troiſième, afin que la tranſparence puiſſe ſuppléer à l'effet du pinceau. Chacune de ces couleurs ſera diſtribuée par le ſecours d'une planche particulière: ainſi trois planches particulières ſont néceſſaires pour imprimer une eſtampe à l'imitation de la peinture.

Préparation des planches. Elles ſont grainées comme les planches deſtinées à la manière noire. *Voyez* GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE. Ces planches doivent être entre elles de même épaiſſeur, bien unies, & très-exactement d'équerre à chaque angle; unies, pour qu'à l'impreſſion toute la ſuperficie ſoit également preſſée; d'équerre, pour qu'elles ſe rapportent contour ſur contour l'une après l'autre, quand elles imprimeront la même feuille de papier.

La meilleure façon de rendre les planches exactement égales entre elles, c'eſt de faire des trous aux quatre coins; de les joindre l'une ſur l'autre par quatre rivures bien ferrées, de tracer le quarré ſur les bords de la première, de limer juſqu'au trait en conſervant toujours l'équerre ſur l'épaiſſeur des quatre; limez enfin vos rivures, & les planches en ſortiront comme un cahier de papier fort de la coupe du relieur.

On peut, au lieu de rivures, ſerrer les planches avec de petits étaux qui changeront de place à meſure qu'on limera les bords. C'eſt à l'artiſte à conſulter ſon adreſſe & ſa patience dans les différens moyens qu'il emploiera pour les opérations mécaniques.

Moyen ſûr pour calquer ſur la planche grainée; Il s'agit à preſent de diſtribuer le tableau ſur les trois planches; & pour que les contours, ſur chaque planche, ſe retrouvent préciſément dans les endroits où ils doivent ſe rencontrer, voici de quel moyen on ſe ſert. Prenez une de vos planches; couchez-la ſur un carton épais plus grand de deux pouces en hauteur & en largeur que la planche: faites avec un canif une ouverture bien perpendiculaire dans le carton; la planche elle-même ſervira de calibre; dès que le carton ſera coupé ſur les quatre faces, il vous donnera un cadre de deux pouces. Ayez, pour détacher ce cadre, une lame bien acérée & bien aiguiſée avec un manche à pleine main: attendez-vous à trouver de la réſiſtance, & pour éviter d'en trouver encore plus, eſſayez ſur différentes eſpèces de carton celui qui ſe coupera le plus net & le plus facilement. Sur-tout que le carton que vous choiſirez ſoit bien ſec, & tout au moins auſſi épais que la planche de cuivre. Vous avez aux quatre coins de celle qui fait votre calibre quatre trous qui ont ſervi à aſſembler les autres planches pour les limer: vous pourrez en profiter, pour river le calibre avec le carton, par ce moyen les rendre fixes l'un ſur l'autre, & donner plus de facilité à enlever le cadre.

Il faudra, pour le garantir de l'humidité qui le feroit étendre, l'enduire deſſus & deſſous d'une groſſe couleur à l'huile, telle qu'on l'emploie pour imprimer les toiles de tableau.

Le cadre de carton eſt ainſi préparé pour recevoir un voile qui ſera couſu à points ſerrés ſur ſes bords intérieurs: c'eſt ce voile qui ſert à porter avec préciſion les contours. On le préſentera donc ſur l'original qu'on va graver; & après avoir tracé au pinceau avec du blanc à l'huile ſur le voile, on attendra que l'huile ſoit ſeche pour repaſſer les mêmes traits avec du blanc beaucoup plus liquide que celui qui a ſeché. On enfermera la première planche dans le cadre de carton; & le blanc, encore frais, marquera ſur la grainure tous les contours dont le voile eſt chargé.

On repaſſera du blanc liquide ſur les traits du voile pour calquer les autres planches: on ſera certain, par ce moyen, du rapport exact

(*) L'un des commiſſaires étoit M. Duhamel du Monceau, l'autre, M. Gaultier de Montdorge, auteur de cet article. Le Blon eſt mort dans un âge fort avancé en 1741.

Digitized by Google

qu'elles auront entre elles. Le blanc liquide qui doit calquer du voile au cuivre grainé, eſt un blanc à détrempe, délayé dans l'eau-de-vie avec un peu de fiel de bœuf, pour qu'il morde mieux ſur le trait à l'huile. Mais pour conſerver ce trait, il eſt à propos de prendre une plume, & de le repaſſer à l'encre de la Chine, car l'encre ordinaire tient trop opiniâtrément dans les cavités de la grainure.

Gravure des planches. Les inſtrumens dont on ſe ſert pour ratiſſer la grainure, ſont les mêmes que ceux qu'on emploie pour la manière noire, & le procédé de la *gravure* eſt abſolument le même. *Voyez* GRAVURE EN MANIÈRE NOIRE.

De l'intention des trois planches. La première planche que l'on ébauche eſt celle qui doit tirer en bleu, la ſeconde en jaune, & la troiſième en rouge. Il faut avoir grande attention de ne pas trop approcher du trait qui arrête les contours, & de réſerver toujours de la place pour ſe redreſſer, quand on s'appercevra, par les épreuves, que les planches ne s'accordent pas parfaitement.

On dirigera la gravure de façon que le blanc du papier, comme il a été dit, rende les luiſans du tableau; la planche bleue rendra les tournans & les fuyans; la planche jaune donnera les couleurs tendres & les reflets: enfin la planche rouge animera le tableau & fortifiera les bruns juſqu'au noir. Les trois planches concourent, preſque par-tout, à faire les ombres, quelquefois deux planches ſuffiſent pour cet objet, quelquefois une ſeule.

Quand il ſe trouve des ombres à rendre extrêmement fortes, on met en œuvre les hachures du burin. Il eſt aiſé de juger que les effets viennent non-ſeulement de l'union des couleurs, mais encore du plus ou moins de profondeur dans les cavités du cuivre. Le burin ſera donc d'un grand ſecours pour forcer les ombres; & qu'on ne croie pas que ſes hachures croiſées dans les ombres occaſionnent de la dureté: nous avons des tableaux où, vues d'une certaine diſtance, elles rappellent tout le moelleux du pinceau. Les ombres extrêmement fortes obligent même de caver plus profondément que ne font les hachures ordinaires de la taille-douce: on ſe ſert alors du ciſeau, pour avoir plus de facilité à creuſer.

Nous obſerverons qu'il eſt très-avantageux d'employer le burin dans certains cas. Les veines, les artères dans l'anatomie, les fibres dans la botanique, les moulures dans l'architecture, en un mot tous les traits décidés ſont l'ouvrage du burin.

Pour établir l'enſemble. Dès qu'on a gravé à-peu-près la planche bleue, on en tire quelques épreuves, & l'on fait les corrections au pinceau. Pour cela, mettez un peu de blanc à détrempe ſur les parties de l'épreuve qui paroiſſent trop colorées, & un peu de bleu à détrempe ſur les parties qui paroiſſent trop claires. Puis, en conſultant cette épreuve corrigée, vous paſſerez encore le grattoir ſur les parties du cuivre trop fortes, & par conſéquent trop grainées; & vous grainerez, avec le petit berceau, les parties trop claires & par conſéquent trop grattées: mais avec un peu d'attention, on évite le cas d'être obligé de regrainer. Cette première planche bleue approchant de ſa perfection, vous fournira des épreuves qui ſerviront à conduire la planche jaune. Voici comment.

Examinez les draperies ou autres parties qui doivent reſter en bleu pur; couvrez ces parties, ſur votre épreuve bleue, avec de la craie blanche, & ratiſſez la ſeconde planche de façon qu'elle ne rende, en jaune, que ce que la craie laiſſe voir en bleu.

Mais ce que rend la planche bleue, n'apporte pas tout ce que demande la planche jaune. C'eſt pourquoi vous ajouterez à détrempe, ſur cette épreuve bleue, tout le jaune de l'original, jaune pur, jaune pâle, ou autre plus ou moins foncé. Si la planche bleue ne fournit rien ſur le papier, dans une partie où eſt placé, par exemple, le nœud jaune d'une manche, vous peindrez ce nœud à détrempe jaune ſur votre épreuve bleue, afin qu'en travaillant la ſeconde planche d'après l'épreuve de la première, vous lui faſſiez porter en jaune tout ce que cette épreuve montrera de jaune & de bleu.

On travaille, avec les mêmes précautions, la troiſième en rouge d'après la ſeconde en jaune; & pour juger des effets de chaque planche, on en tire des épreuves en particulier qui ſont des camayeux, mais tous imparfaits, parce qu'il leur manque des parties qui ne peuvent ſe retrouver, pour l'enſemble, qu'en uniſſant à l'impreſſion les trois couleurs ſur la même feuille de papier. On jugera, quand elles ſeront réunies, des teintes, demi-teintes, & de toutes les parties enfin trop claires ou trop chargées de couleur: on paſſera, comme on l'a déjà dit, le berceau ſur les unes, & le grattoir ſur les autres.

C'eſt ainſi que furent conduits les ouvrages dans ce genre qu'on vit paroître, il y a vingt-cinq ou trente ans (l'auteur écrivoit en 1756) en Angleterre. On devroit s'en tenir à cette façon d'opérer. L'inventeur cependant en a enſeigné une plus expéditive dont il s'eſt ſervi à Londres & à Paris: mais il ne s'en ſervoit que malgré lui, parce qu'elle eſt moins triomphante pour le ſyſtême des trois couleurs primitives.

Manière plus prompte d'opérer. Quatre plan-

Digitized by Google

ches ſont néceſſaires pour opérer plus promptement. On charge d'abord la première de tout le noir du tableau : & pour rompre l'uniformité qui tiendroit trop de la manière noire, on ménage dans les autres planches de la grainure qui puiſſe glacer ſur ce noir. On aura attention de tenir les demi-teintes de cette première planche un peu foibles, pour que ſon épreuve reçoive la couleur des autres planches ſans les faſir.

Le papier étant donc chargé de noir, la ſeconde planche qui imprimera en bleu, puiſqu'on ne la gravoit que pour aider à faire les ombres, doit être beaucoup moins forte de grainure qu'elle ne l'étoit en travaillant ſur les premiers principes. De même la planche jaune & la planche rouge, qui ſervoient auſſi à forcer les ombres, ne ſeront preſque plus chargées que des parties qui doivent imprimer en jaune & en rouge, & de quelques autres parties encore qui glaceront pour fondre les couleurs, ou qui, réunies, en produiront d'autres, ainſi que le bleu & le jaune produiront enſemble le verd; le rouge & le bleu produiront le pourpre, &c.

Le cuivre deſtiné pour la planche noire ſera graîné ſur toute la ſuperficie; mais en traçant ſur les autres, on pourra réſerver de grandes places qui reſteront polies. Ainſi, en s'évitant la peine de les grainer, on s'évitera encore celle qu'on eſt obligé de prendre pour ratiſſer & polir les places qui ne doivent rien fournir à l'impreſſion.

Quand on eſt une fois parvenu à ſe faire un modèle, on eſt bien avancé. Que j'aie, par exemple, un portrait à graver : il s'y trouve, je ſuppoſe, cent teintes différentes : j'eſſampe en couleur d'un ſaint Pierre que j'aurai conſervée, avec les cuivres qui l'ont imprimée, va décider une partie de mes teintes, & voici comment.

Je veux colorer l'écharpe du portrait; cette écharpe me paroît, par la confrontation, de la même teinte que la ceinture de mon ſaint Pierre anciennement imprimée (*). Examine les cuivres du ſaint Pierre, je reconnois qu'il y a tant de jaune, tant de rouge dans leur grainure; alors, pour rendre l'écharpe du portrait, je réſerve en jaune & en rouge autant de grainure que mes anciens cuivres en ont eu pour la ceinture du ſaint Pierre.

Des cas particuliers qui peuvent exiger une cinquième planche. Il ſe rencontre dans quelques tableaux des tranſparens à rendre qui demandent une planche extraordinaire, des vitres dans l'architecture, des voiles dans les draperies, des nuées dans les cieux, &c. Le papier qui fait le clair de nos teintes a été couvert de différentes couleurs, & par conſéquent ne peut plus fournir aux tranſparens qui doivent être blancs ou blanchâtres, & paroître par-deſſus toutes les couleurs. On ſera donc obligé, pour faire ſentir la tranſparence, d'avoir recours à une cinquième planche : à moins qu'on n'élude ce nouveau travail, & qu'on n'y ſuplée par l'un des quatre cuivres qui ont déjà travaillé, en employant l'expédient dont je vais parler.

Suppoſons que je cherche à rendre les vitres d'un palais; la planche rouge n'a rien fourni pour ce palais, & conſerve, par conſéquent, une place fort large ſans grainure; j'en vais profiter pour y graver au burin quelques traits, qui, imprimés en blanc ſur le bleuâtre des vitres, rendront la tranſparence de l'original, & m'épargneront un cinquième cuivre. Les épreuves de cette impreſſion en blanc que l'on tire pour eſſai, & pour ſe corriger en cas de beſoin, ſe font ſur papier bleu.

On conclura de cette explication que, par une économie fort contraire, il eſt vrai, à la ſimplicité de notre art, on peut profiter des places reſtées ſans travail dans chaque planche, pour donner de certaines touches qui augmenteront la force; procédé d'autant plus facile, que la même planche imprimera, ſous un même tour de preſſe, pluſieurs couleurs à-la-fois : il ne s'agira que de mettre différentes teintes dans des parties aſſez éloignées les unes des autres, pour qu'on puiſſe les étendre & les eſſuyer ſur la planche ſans les confondre. Mais l'imprimeur intelligent, & ſurveillé par un artiſte, aura grande attention de conſulter le ton dominant pour conſerver l'harmonie, & il ſera même à propos que l'auteur de l'ouvrage cherche ſur la palette l'accord deſiré, & qu'après avoir trouvé la teinte convenable, il la fourniſſe toute faite à l'imprimeur.

De l'impreſſion. Le papier, avant d'être mis ſous la preſſe, ſera trempé au moins vingt-quatre heures : on ne riſque rien de le faire tremper plus long-temps.

On tirera, ſi l'on veut, les quatre, ou les cinq planches de ſuite, ſans laiſſer ſécher les couleurs; il ſemble même qu'elles n'en ſeront que mieux mariées. Cependant ſi quelque obſtacle s'oppoſe à ces impreſſions précipitées, on pourra laiſſer ſécher chaque couleur, & faire retremper le papier autant de fois qu'il recevra de planches différentes.

On ne ſauroit arriver à la perfection du tableau ſans imprimer beaucoup d'eſſais; ces eſſais ſuient

les

(*) On doit ſentir combien ce tâtonnement des teintes, & ce petit ſoin d'imiter ſur une eſtampe le procédé qu'on a ſuivi ſur une autre, eſt contraire à la ſavante imitation du coloris d'un tableau. Pour copier Rubens, il faut être animé du feu de cet artiſte.

les planches, & quand on eſt dans le fort de l'impreſſion, on eſt bientôt obligé de les retoucher. Il ne faut pas ſe flatter que les cuivres tirent plus de ſix ou huit cents épreuves ſans altération ſenſible.

Les eſtampes colorées exigent des attentions que d'autres eſtampes n'exigent pas. Par exemple, l'imprimeur aura ſoin d'appuyer ſes doigts encrés ſur les revers de ſon papier, aux quatre coins du cuivre, afin que ce papier puiſſe recevoir ſucceſſivement, angle ſur angle, toutes les planches dans ſes repaires.

Sans nous arrêter à toutes les obſervations que nous pourrions faire ſur ce qui regarde l'impreſſion, il ſuffira de dire que les premiers eſſais en apprendront bien plus que ne pourroient faire de longues inſtructions.

Des couleurs. Toutes les couleurs doivent être tranſparentes, pour glacer l'une ſur l'autre : elles demandent, par conſéquent, un choix particulier. Elles peuvent être broyées à l'huile de noix : cependant la meilleure & la plus ſiccative, eſt l'huile de pavots. Quelle qu'elle ſoit, on y ajoutera toujours une dixième partie d'huile de litharge. C'eſt à l'imprimeur à rendre ſes couleurs plus ou moins coulantes, ſelon que ſon expérience le guide : mais qu'il ait l'attention de les faire broyer de la plus grande fineſſe : ſans cela, elles entreroient avec force dans la grainure & n'en ſortiroient qu'avec peine ; elles haperoient le papier, & le feroient déchirer.

Le blanc. Les tranſparens dont il a été parlé, ſeront imprimés avec du blanc de plomb le mieux broyé.

Du noir. Le noir ordinaire des imprimeurs en taille-douce eſt celui qu'on emploie pour la première planche, quand on travaille à quatre cuivres. On y ajoutera un peu d'indigo, pour le diſpoſer à s'unir au bleu.

Du bleu. L'indigo fait auſſi notre bleu d'eſſai. Mettez-le en poudre, &, pour le purifier, jettez-le dans un matras : verſez deſſus aſſez d'eſprit-de-vin pour que le matras ſoit diviſé en trois parties ; la première d'indigo, la ſeconde d'eſprit-de-vin, la troiſième vuide. Faites bouillir au bain de ſable, & verſez enſuite par inclination l'eſprit-de-vin chargé de l'impureté. Remettez de nouvel eſprit-de-vin, & recommencez la même opération, juſqu'à ce que cet eſprit ſorte du matras ſans être taché. Laiſſez alors votre matras ſur le feu juſqu'à ſiccité. Si, au lieu de faire évaporer, vous diſtillez l'eſprit-de-vin, il ſera bon encore à pareille purification.

L'indigo ne ſert que pour les eſſais. On emploie à l'impreſſion le plus beau bleu de Pruſſe : mais il faut ſe garder de s'en ſervir pour eſſayer les planches ; il les tache ſi fort, qu'on a de la peine à reconnoître enſuite les défauts qu'on cherche à corriger.

Du jaune. Le ſtil-de-grain le plus foncé eſt le jaune qu'on broye pour nos impreſſions. On n'en trouve pas toujours chez les marchands qui ſoit ſuffiſamment coloré : alors on le fait ainſi.

Prenez de la graine d'Avignon ; faites la bouillir dans de l'eau commune : jettez-y, pendant qu'elle bout, de l'alun en poudre ; paſſez la teinture à travers un linge fin, & délayez-y de l'os de ſèche en poudre avec de la craie blanche, en parties égales. La doſe n'eſt pas preſcrite : on tâtera l'opération pour qu'elle fourniſſe un ſtil-de-grain qui donne à l'huile une couleur bien foncée.

Du rouge. On demande pour le rouge une laque qui s'éloigne du pourpre & qui approche du nacarat : elle ſera mêlée avec deux parties du carmin le mieux choiſi. On peut auſſi faire une laque qui contienne, en elle-même, tout le carmin néceſſaire : on y mêlera, ſelon l'occaſion un peu de cinnabre minéral & non artificiel. Il eſt à propos d'avertir que, pour faire les eſſais, le cinnabre ſeul, même l'artificiel, ſuffit.

Vernis. On peut vernir les eſtampes en couleur, comme on vernit les tableaux ; mais toutes les ſortes de vernis ne ſont pas propres à remplir cet objet. Pour ne rien omettre de ce que nous a laiſſé le Blon, nous donnerons ici la recette d'un vernis particulier qu'il paſſoit ſur ſes épreuves.

Quatre parties d'huile de Copahu, avec une partie de gomme copale compoſent ce vernis. Pilez & tamiſez la gomme ; jettez-la dans l'huile de Copahu, & remuez chaque fois que vous en mettrez. Je dis chaque fois ; car la poudre de copale doit être miſe par projection, de jour en jour, en quinze doſes au moins.

Vous expoſerez le vaiſſeau qui contient le mélange en plein ſoleil, ou à une chaleur ſemblable ; & quand les grains de copale ne ſe diſtingueront plus dans l'huile, & que la copale elle-même ſera corps avec l'huile en conſiſtance de miel, vous éclaircirez ce vernis à volonté avec de la térébentine un peu chaude : celle de Chio eſt la meilleure.

Il faut avant de vernir l'eſtampe, y paſſer une légère colle de poiſſon, que vous préparerez ainſi. Faites diſſoudre à diſcrétion de l'alun dans l'eau de rivière : que la colle trempe, pendant un jour entier, dans cette eau alunée. Enſuite faites-la bouillir & paſſer dans un linge. Votre

colle doit avoir une conſiſtance d'huile : vous y mêlerez, pour qu'elle ſeche plus vîte, un peu d'eſprit-de-vin.

Quand le Blon vouloit donner à ſes eſtampes le coup-d'œil du vélin, il liſſoit ſon papier avant de le vernir. Il y paſſoit deux couches, & c'eſt là ce qu'il appelloit *miniaturer*. Quand il vouloit que l'eſtampe imitât un tableau de chevalet, il la colloit ſur une toile à gros grain, & n'y paſſoit qu'une légère couche de vernis. (*Mémoire de M. de Montdorge, imprimé à la ſuite du* Traité du coloris de le Blon, *ſous le titre d'*art d'imprimer les tableaux, *& inſéré enſuite dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Explication des planches relatives à la gravure.

PLANCHE PREMIÈRE.

La vignette repréſente un attelier où on a raſſemble les principales opérations de la gravure à l'eau-forte & au burin.

Fig. 1. Un graveur qui vernit une planche au vernis mou. *a* eſt la planche placée ſur un réchaud. *Voyez* les inſtrumens & la manière d'opérer, *pl. II, fig.* 1, 3, 4.

2. *bis.* Repréſente un homme qui noircit le vernis. On ſuppoſe ici que la planche eſt trop grande pour la pouvoir ſoutenir d'une main, tandis que de l'autre on tient le flambeau : voici comme on s'y prend en pareil cas. On paſſe dans un piton attaché au plancher, quatre cordes d'égale longueur, *b*, *c*, *d*, *e*; chacune de ces cordes a une boucle à ſon extrémité; on ſuſpend le cuivre que l'on veut noircir par ſes quatre angles que l'on fait entrer dans chacune des boucles *b*, *c*, *d*, *e*; enſorte que *a* ſoit le côté verni de la planche. L'on conduit le flambeau parallèlement au côté *b e* dans toute la largeur *b c*, & enſuite parallèlement au côté *e d* dans toute la longueur *b e*, *c d*, & dans d'autres ſens, juſqu'à ce que la ſuperficie ſoit également noire par-tout; il faut prendre garde que la mêche du flambeau ne touche au vernis, mais ſeulement la flamme. Si on appréhendoit que les angles du cuivre ne fortifient des boucles, on mettroit un étau à main à chaque coin de la planche, & les boucles ſe prendroient dans les queues de ces étaux. Lorſque le cuivre eſt petit, on le tient d'une main par un étau qui ſert de poignée, & on a la facilité de le retourner comme on le voit ici, c'eſt-à-dire que le côté verni ſoit en *a*.

2. Cette opération eſt de faire mordre avec l'eau-forte à couler. A, le graveur qui verſe l'eau ſur une planche poſée ſur un chevalet; on a repréſenté ces inſtrumens plus en grand & la manière d'opérer dans la pl. V, *fig.* 1, 2, 3, 4.

3. Eſt un graveur occupé à graver à la pointe ſur le vernis : ce ſe *figure* ſuffira pour donner une idée de la poſition de la main dont il eſt parlé à l'*article* Gravure. *g* le tableau que ce graveur copie; *i* la planche vernie ſur laquelle il grave; *l* ſon chaſſis. *Voyez* ce chaſſis, *pl. V, fig.* 6.

4. Manière de faire mordre avec l'eau-forte à couler, en balottant une boîte qui contient la planche & l'eau-forte : on verra cette boîte plus en grand dans la *pl. VI, fig.* 4. La même planche repréſente auſſi une machine, qui par le mouvement qu'elle communique à la boîte, produit ce balottement, & diſpenſe l'artiſte de le faire. *Voyez l'article* Gravure.

5. Graveur qui fait mordre avec de l'eau-forte de départ : on le ſuppoſe ici dans l'inſtant où il vuide l'eau-forte de deſſus ſa planche; *n* la table ſur laquelle il poſe la planche lorſqu'elle mord; *o* le petit poêlon qui contient la mixtion dont il va couvrir les endroits que l'eau-forte a aſſez pénétrés. *Voyez* la *fig. pl. V.* des détails ſur cette opération.

6. Le graveur au burin; *m* la table; H le couſſinet placé ſous la planche; I le tableau; *k* ſon chaſſis. *Voyez* la manière de tenir le burin, *pl. III, fig* 6, 7.

7. Un graveur occupé à repouſſer. *Voyez* pl. ſuivante, *fig.* 12, 13, 18, ce que c'eſt que repouſſer, & les outils dont on ſe ſert.

On voit à terre, ſur le devant de la vignette en D, une pierre à l'huile dans la poſition où on la tient lorſqu'on veut la dreſſer ou l'unir.

Bas de la Planche.

Fig. 1. A burin quarré; *a a* le ventre du burin, *c* ſa face, *d* ſon manche coupé en *g*. *Voyez* la *fig.* 3, F.

2. B burin loſange; *e* ſa face, *f* la queue qui entre dans le manche : on ſe ſert de burins de différentes groſſeurs & de différentes formes, ſuivant le beſoin; on voit en *g* le calibre du burin quarré, plus gros que *h*, & celui-ci plus fort que *i*; au-deſſus ſont deux autres formes de burins loſanges; *k* eſt plus loſange & plus gros que *l*.

Fig. C eſt le bout du burin vu par la face. *a b c m* la face. *a b*, *b c* les deux côtés du ventre; *a m*, *c m* les deux côtés du dos; *b n* l'arrête du ventre. *Voyez fig.* D la manière d'aiguiſer le *ventre* & la *face* d'un burin.

3. *Emmancher le burin.* F le manche du burin; *p* la virole; *q* la partie du manche que l'on coupe ſuivant la ligne *r s*, lorſque le burin eſt emmanché; de manière que la ligne *r s* du manche & le ventre du burin ne faſſent qu'une ligne droite, comme on le voit en *a a q*, *fig.* 1.

Digitized by Google

Fig. D *aiguiſer le burin*. *a b* pierre à l'huile montée dans un morceau de bois *c d* ; *h* la poignée ; *e e* le burin, dont un des côtés du ventre poſe à plat ſur la pierre ; on appuie ferme ſur le burin & on le fait aller & venir ſur la pierre de *a* en *b* & de *b* en *a*, juſqu'à ce que le côté ſoit bien plat ; c'eſt ce qu'on appelle *faire le ventre*. On en fait autant de l'autre côté du ventre, & il en réſulte que l'arrête figurée par *b n*, *fig.* C, eſt très-aiguë & tranchante.

A la ſuite de cette opération on fait la face : on tient ſon burin dans la poſition *f g*, obliquement à la ſurface de la pierre, & l'arrête du ventre tournée en *i* ; en appuyant on fera mouvoir le bout *f* de *b* en *a* & de *a* en *b* : la face ſera faite lorſqu'il réſultera des deux opérations ci-deſſus, que les deux côtés du ventre *a b*, *b c n* (*fig* C), formeront avec la face *a b c m* un angle très-aigu & très-mordant.

Dégroſſir le burin, c'eſt en ôter, ſoit ſur la pierre, ſoit ſur la meule, la partie *a c m o* (*fig.* C) ; on le fait, lorſque l'on veut dégager ſon burin par le bout, & il en réſulte cet avantage, que plus la ſuperficie *a b c m* eſt petite, moins l'artiſte emploie de temps à faire la face de ſon burin.

On ſe ſert quelquefois & en dernier lieu pour donner plus de perfection au ventre du burin, d'une pierre à raſoir : la pierre à l'huile doit être parfaitement unie ; mais comme il arrive ordinairement que les burins uſent la pierre & la creuſent vers le milieu, on ſe ſervira pour les unir & les dreſſer, de grès pulvériſé qu'on jettera ſur le carreau, & l'on frottera le côté uſé de la pierre ſur ce grès, juſqu'à ce que toute ſa concavité ſoit emportée.

4. VV ébarboir ; *w* ſon manche ; *u* la virole ; T le plan ou profil de l'ébarboir.

5. *x x* grattoir ; *y* ſon manche ; X profil de cet outil : on obſervera qu'on ne ſe ſert point de la pointe de cet outils, mais des arrêtes tranchantes V V, *x x*, formées par la rencontre de leurs faces : on aiguiſe ces outils comme on fait le ventre d'un burin. *Voyez* la *fig. D.*

6. *z* bruniſſoir ; l'autre bout Z eſt un grattoir, & la partie compriſe entre deux eſt une poignée qui leur eſt commune : on voit en *a a* le profil de la partie Z de cet outil.

7. Bruniſſoir emmanché. A ſon fer ; B ſon manche : on ſe ſert de cet outil pour les tranches arrondies *e f*, *e g* extrêmement polies. On voit en C le profil de cet outil. *a a* ſont les côtés dont on ſe ſert. *Voyez* l'uſage du bruniſſoir aux *articles* BRUNIR & GRAVURE.

Suite de la Planche premiere.

8. Echoppe vue par la face ; F la même, vue de côté : ces *figures* ſont relatives à la deſcription de cet outil & à la manière de s'en ſervir à l'*article* GRAVURE ; les *figures r n s* en dépendent : ces *figures* ſont exagérées pour les faire mieux ſentir.

9. H le couſſin ſur lequel on poſe la planche pour graver au burin. *Voyez la figure* 6 de la vignette, pl. I.

10. Règle d'équerre. A B la règle ; C D le T d'équerre ſur A B : lorſque cette règle ſe meut ſur elle-même ſuivant la ligne C D, toutes les lignes tirées des points *ffff* avec le côté A B de la règle ſont parallèles entr'elles : les graveurs en lettres ſe ſervent de cette règle pour eſpacer leur lignes d'ecriture.

11. Profil de la *figure* précédente. *a b* le deſſus de la règle, *c d* retraite ou ſaillie du T ſous la règle : cette ſaillie ſert de point d'appui contre le bord de la planche qui ſeroit placé en *e*.

12. Marteau à repouſſer. *f* le bout qui ſert à repouſſer ; *g* la tête.

13. *i* le tas à repouſſer, il eſt d'acier trempé & très-poli ; *l* ſon pied de bois.

14. *m n* règles parallèles. *o o*, *p p* les tenons qui permettent aux règles de s'ouvrir & de ſe fermer par le moyen des goupilles fixées en *o*, *o* & *p*, *p* : on ſe ſert de ſes règles pour graver à l'eau-forte, pour l'architecture ou autres objets qui demanderoient à être tracés également.

15. Equerre.

16. Le tampon fait de feutre roulé.

17. Compas à quart de cercle.

18. *Repouſſer*. *q*, *r* les branches du compas à repouſſer, recourbées en *s t* ; *s* pointe émouſſée ou arrondie ; *t* pointe coupante : on ſuppoſe ici que *x u* ſoit le côté gravé d'une planche, & le point *z* l'endroit où l'on auroit effacé quelque choſe, où il y auroit un creux, il s'agit de faire revenir cet endroit uni, c'eſt ce qu'on appelle *repouſſer*. Pour y parvenir on appliquera la pointe émouſſée *s* au point *z* ; on fera arriver l'autre pointe *t* que l'on appuiera contre le dos de la planche, de manière qu'elle y marque un point apparent qui ſe trouvera correſpondre à l'endroit marqué *z* : cette opération faite, on placera la planche ſur le tas, *fig.* 13, en obſervant de mettre le côté gravé de la planche ſur la face *i* du tas, & avec le bout *f* du marteau on frappera ſur l'endroit correſpondant au point *z* qu'on a marqué avec la pointe du compas ſur le dos de la planche : cette opération eſt faite lorſqu'on s'apperçoit que l'endroit qui étoit creux

Digitized by Google

est au même niveau du reste de la superficie du cuivre.

Il est essentiel qu'un cuivre soit parfaitement uni dans toute son étendue, parce que les objets qui se trouveroient gravés dans les endroits creux, ne s'imprimeroient pas aussi-bien que le reste, ou bien le noir de l'impression venant à s'arrêter dans ces endroits, formeroit des taches sur l'épreuve. *Voyez l'article* Epreuve.

19. Burette à l'huile; elle sert à verser l'huile sur la pierre à aiguiser les burins.

20. Brunissoir à deux mains. *e d* le brunissoir courbé en *s*, *s* pour s'emmancher dans les poignées A, B; la partie du tranchant *e* est arrondie sur son épaisseur & convexe sur sa longueur: on se sert de cet outil pour brunir le cuivre avant de graver. *Voyez* à l'article *Gravure*, ce qui concerne le planage des cuivres pour les graveurs, les brunissoirs, *&c.*

PLANCHE II.

Fig. 1. *Vernir au vernis mou.* Si l'on veut vernir une planche *i k l m*, dont B représente le côté bruni, on la serrera avec un étau à main A, par le moyen de la vis *d*; cet étau servira de poignée pour tenir le cuivre. On dégraissera le cuivre avec du blanc d'Espagne & un linge blanc, on l'essuiera ensuite avec un autre linge blanc & doux afin qu'il n'y reste aucune ordure quelconque; on placera la planche sur un feu de braise doux (comme on voit pl. I, *fig.* de la vignette), on appliquera le vernis en frottant la boule (*fig.* 1 *bis*) sur la superficie de la planche comme on voit en *a*, *a*, *a*, *a*, *&c.* & on étendra ce vernis avec la tapette, semblable à la *fig.* 3, en frappant légèrement sur toute la superficie de la planche jusqu'à ce que le vernis soit étendu également par-tout: alors on retirera la planche de dessus le feu, & sans lui donner le temps de se refroidir, on noircira le vernis comme nous avons dit, *fig.* 1 de la vignette; quand cette opération est faite, on laissera refroidir la planche avant que de l'employer.

1. *bis.* La boule de vernis enveloppée dans du taffetas.

2. *Vernir au vernis dur.* La planche *k n m o* ayant été dégraissée comme nous avons dit pour l'autre manière de vernir, on procédera comme il suit. On prendra l'espèce de vernis dont il s'agit, que l'on conserve dans un pot; on en appliquera avec le bout d'un bâton, aux différens endroits *b*, *b*, *b*, *b*, *&c.* de la planche. On posera sa planche sur le feu comme nous avons indiqué ci-dessus, & avec une tapette qui ne servira qu'à ce vernis seulement, on étendra le vernis sur toute la superficie de la planche. On noircit ce vernis comme l'autre, & la dernière opération est de le faire cuire ou durcir: c'est ce que représente la *fig.* 5.

3. La tapette de coton enveloppée de taffetas.

4. Le flambeau qui sert à noircir le vernis.

5. Cette *figure* représente comment on place la planche sur le feu pour faire durcir le vernis. B le côté sur lequel on étendra le vernis; *c*, *c*, les pieds des chenets sur lesquels on a placé la planche; *fff* le brasier, qu'on a soin d'arranger de manière qu'il soit plus considérable sur les bords que vers le milieu. On trouvera à l'*article* Gravure, comment on compose ces deux sortes de vernis, les précautions à prendre en les employant, leurs propriétés, *&c.*

6. Pointe à graver sur le vernis. *h* la pointe; *i* son manche.

7. Autre pointe plus grosse: il en faut de toute grosseur & qui soient aiguisées, plus ou moins coupantes.

8. Echoppe avec son manche. *k* le biseau ou la face de l'échope. *Voyez* la *fig.* 8 de la planche précédente.

9. Autre espèce de pointe, formée de trois & quelquefois quatre bouts d'aiguilles emmanchées ensemble en *l*, qui pourroit servir à graver du paysage à l'eau-forte.

Il est bon d'observer que si quelques artistes se sont quelquefois servi avec une sorte de succès de cette pointe, on doit neanmoins en regarder l'usage comme vicieux, & que l'on ne doit confier cette pointe qu'à une main qu'un goût libre & capricieux dirige, dont les productions passeront plutôt pour un badinage pittoresque que pour de la gravure proprement dite. Il est aisé de sentir que l'inconvénient qui en résulte, vient de ce que l'on fait trois traits à-la-fois au lieu d'un, & que par conséquent les formes des objets paroissent doubles ou triples, suivant les cas, indécises & maniérées; enfin il seroit impossible en se livrant à ce caprice, d'imiter le feuillé du faîte, du chêne, *&c.* on ne s'en servira donc point du tout, sur-tout dans les ouvrages sérieux: on voit en *m* un essai de feuillé fait avec ces pointes.

10. Gros pinceau de poil de chevre, avec lequel on efface les endroits gravés sur le vernis, afin que les parties qu'on en a enlevées ne rentrent pas dans les hachures que la pointe vient de former.

11. Bouteille contenant le vernis appellé *vernis de peinture* ou *vernis de Venise*, pour couvrir les petits accidens qui seroient arrivés au vernis de la planche en gravant.

12. *n* coquille à délayer le vernis & le noir de fumée. *o* le pinceau avec lequel on applique le vernis.

Digitized by Google

13. Il arrive quelquefois que le deſſin que l'on a calqué ou contre-tiré ſur la planche vernie s'efface en certains endroits ; on ſe ſervira de blanc de céruſe ou de vermillon détrempé avec de l'eau de gomme, & on retracera avec le pinceau *p* les endroits effacés.

PLANCHE III.

Les graveurs ſont quelquefois dans la néceſſité de réduire les deſſins ou les tableaux qu'ils gravent : on trouvera dans nos planches de deſſin les inſtrumens dont on ſe ſert pour ces ſortes de réductions, pl. II, *fig.* 16, & pl. III. *Fig.* 1. Préparation pour calquer. A eſt le deſſin qu'il s'agit de tranſmettre ſur la planche vernie : on frottera de poudre de ſanguine ou de mine de plomb le dos *b* du deſſin dans toute ſon étendue.

2. *Calquer.* Après la préparation ci-deſſus on appliquera le dos du deſſin ſur le côté verni de la planche *c d*, *e f*, on attachera ce deſſin en pluſieurs endroits *g g g* avec de la cire ſur la planche. On paſſera enſuite avec une pointe *h* ſur tous les traits du deſſin A, ſur toutes les touches, & on déterminera la forme des ombres, des demi-teintes, *&c.* Cette opération faite, on relevera le deſſin de deſſus la planche, & on aura ſur le vernis un ſecond deſſin ſemblable à A qu'on vient de calquer : c'eſt ce que nous repréſente la *fig.* 3. *Voyez* à l'*article* GRAVURE une autre manière de tranſmettre ſon deſſin ſur le cuivre, que l'on appelle *contrepreuver.*

3. *Graver à l'eau-forte.* Cette *figure* repréſente la même tête gravée à la pointe ſur le vernis : on ſent de quelle conſéquence il eſt d'avoir ſur le cuivre un calque correct & précieux, puiſque c'eſt par-là qu'on parvient à laiſſer aux maſſes de lumière la même étendue qu'elles ont dans l'original, & à renfermer les ombres & les demi-teintes dans leurs juſtes limites : enfin à admettre dans la gravure les méplats & les fineſſes de contours qui font le caractère de ce qu'on ſe propoſe d'imiter : on verra, pl. IV, *fig.* 14, un exemple de gravure à l'eau-forte, qui donnera une idée de la préparation des chairs, du méchaniſme des tailles, *&c.*

Nous ne donnons cet exemple que comme une ſimple ébauche, afin qu'on puiſſe juger des choſes qui doivent être réſervées à faire au burin, & en même temps pour ſuivre l'ordre des opérations. On trouvera cette même tête finie au burin dans la pl. XXIII du deſſin, *fig.* 1.

La *figure* 3 ayant été préparée à la pointe, ainſi qu'on la voit, ſera paſſée à l'eau-forte, c'eſt-à-dire que l'on la fera mordre, ce qui ſe fait avec de l'eau-forte à couler, ou avec l'eau-forte de départ ; c'eſt ce qu'on verra dans la pl. V.

4. Manière de tenir le burin. G main vue en-deſſous pour laiſſer voir la poſition des doigts & la ſituation du burin dans la main. *n* le burin du côté du ventre ; *m* le manche coupé en cet endroit.

5. *g* la même main vue dans l'action de graver ; *i* le burin vu par le dos ; *p* la planche ; *o* la matière que le burin enlève, qui ſe roule en forme de copeau ; *n* la table.

Il eſt à obſerver que dans quelque ſituation que ſoient les tailles que l'on veut former par rapport à la planche ou à l'artiſte, le graveur doit tourner la planche ſur ſon couſſin de manière que les tailles qu'il ſe propoſe de faire ainſi que ſon burin, ſoient dans une ſituation à-peu-près parallèle au bord de la table contre lequel il s'appuie. La main doit pouſſer le burin de droite à gauche, & on doit toujours laiſſer les tailles les premières faites du côté du pouce, comme on les voit en *m.* Gravure au burin.

6. *Notions pratiques.* Tailles ſur leſquelles on a paſſé des ſecondes & des troiſièmes. *a a* les premières tailles ; *b b* les ſecondes ; *c c* les troiſièmes. *Voyez* la *fig.* 2.

7. Le même exemple quant à la dénomination des tailles ; mais il eſt différent en ce qu'il offre ce qu'on appelle *un grain de gravure loſange.* Le premier exemple eſt une gravure quarrée : on voit dans ces deux exemples, que les premières tailles ſont fortes & près l'une de l'autre, les ſecondes tailles un peu plus fines & plus écartées que les premières, & les troiſièmes plus fines & plus écartées que les deux autres : il en ſeroit de même des quatrièmes, s'il y en avoit.

On dit en général *gravure ſerrée*, *gravure large*, quand en conſidérant les tailles qui formeront la baſe du travail d'un ſujet, elles ſeront près l'une de l'autre, ou écartées relativement à la grandeur de ce ſujet. La gravure ſerrée relativement eſt plus propre à peindre, & donne de la douceur à une eſtampe, & la gravure large alourdit les objets, les rend moins ſouples en général, & fatigue l'œil du ſpectateur.

La gravure loſange (*fig.* 7) eſt celle dont la ſeconde taille *b b* eſt miſe obliquement ſur la première A A, ce qui produit les loſanges qu'on voit en C.

La gravure quarrée eſt celle dont la ſeconde taille eſt miſe perpendiculairement ſur la première *a a*, ce qui forme les carreaux qu'on voit en C, *fig.* 6 ; de-là on dit en général, qu'un objet eſt gravé loſange ou quarré, lorſque les tailles dominantes qui établiſſent les formes, les ombres, ou les demi-teintes ſe

Digitized by Google

croisent obliquement ou à angles droits l'une sur l'autre.

8. Inconvénient qui résulte de mettre deux tailles trop losanges l'une sur l'autre : il consiste en ce que ces losanges se trouvant trés-alongés dans un sens *b b*, & trés-étroits dans un autre *a a*, produisent une continuité de petits blancs qui s'enfilent de *a* en *a*, & qui interrompent, sur-tout dans les masses d'ombre, la tranquillité & le fourd que ces masses exigent.

9. Lorsque l'on veut passer une troisième taille sur deux autres déja établies, il faut éviter qu'elle coupe les carreaux ou les losanges par la diagonale, c'est-à-dire de *c* en *c* ou de *b* en *b*, on doit la mettre de maniere qu'elle soit plus losange sur la premiere que sur la seconde, comme *a a* ; c'est ce qui produira un grain à-peu-près semblable à la *fig. 7*. *e e* feroit la direction suivant laquelle on pourroit passer une quatriéme taille qui seroit oblique sur les trois autres. Ce même principe aura lieu quand on mettra des tailles courbes sur des courbes, des mixtes sur des mixtes, si les circonstances le permettent.

10. Des tailles *e e*, & des entre-tailles *f f* ; entre-taille se dit toujours de la plus fine des deux.

On met des entre-tailles dans les travaux qui doivent exprimer les métaux, les eaux, les étoffes de soie, & généralement sur tous les corps dont les surfaces sont polies ou luisantes.

11. Différens exemples de points qu'on emploie dans l'empâtement des chairs. *a* tailles en points, *b* tailles & secondes tailles en points avec des points ronds dans les losanges ; *c* points ronds pour adoucir les demi-teintes vers la lumière ; *d* tailles en points avec des points couchés, entremêlés de points ronds ; *e* tailles avec des points ronds & longs en entre-tailles.

Ces différentes manières de varier le travail pour exprimer la chair, placées convenablement, produisent un effet moëlleux, étant opposées avec d'autres travaux plus solides.

On en fera l'application dans la planche suivante, *fig. 6*.

12. *Ebarber*. Soit AB le côté d'une planche sur laquelle on a gravé au burin les tailles *c*, *d*, *e*, *f*, que l'on voit en profil ; *i*, *i*, *i*, sont les ouvertures des tailles ; *g*, *h*, sont les parties de cuivre que le burin en ouvrant la taille a rejettées d'un côté & de l'autre, indépendamment de l'espèce de copeau qu'il en a enlevé. *Voyez pl. III*, *fig. 7*. C'est avec l'ébarboir que l'on enlève cette espèce de barbe ou superflu *g*, *h* qui nuiroit à la propreté de la taille & à la beauté des épreuves que l'on feroit de la planche. Il faut pour ébarber que l'outil destiné à cet usage agisse par une de ses carnes dans une direction oblique sur les tailles que l'on ébarbe : par exemple, si l'on avoit à ébarber les tailles formant la *fig. 9*, on présentera un des angles de l'ébarboir en *r*, & on fera mouvoir cet outil de *r* en *s* dans une direction *r s* qui est oblique sur les tailles qui forment le losange & sur la troisième *a a*. On réitérera en relevant son outil en *s*, en le reposant en *r*, & enfin en le ramenant de *r* en *s* jusqu'à ce que la barbe des tailles soit enlevée.

On voit en *c*, *fig. 13*, une taille formée avec un burin losange ; elle a la même ouverture que *d* & *f* faites avec un burin quarré ; mais elle est beaucoup plus profonde qu'elles : il résulte de-là que le noir de l'impression sera plus épais dans les tailles de burin losange, & qu'il paroîtra plus vif & plus brillant à l'œil que le noir des tailles de burin quarré, les ouvertures *i*, *i*, *i*, étant égales. C'est à l'artiste intelligent à employer le burin losange ou quarré, suivant la nature des objets qu'il représente ou leur opposition ; ce n'est pas qu'on ne puisse bien faire en gravant tout avec un burin losange ou quarre, mais on doit regarder ce que nous venons de dire comme une ressource de l'art qui peut faire de l'effet & devenir sensible jusqu'à un certain point.

On met ordinairement les entre-tailles avec le burin losange ; c'est ce que l'on voit en *e*.

13. *Pointe sèche*. Graver à la pointe sèche, c'est former avec une pointe aiguisée, un peu coupante, des traits ou des hachures sans le secours de l'eau-forte ni du burin. On fait à la pointe sèche des petits points ronds, longs, &c. *l*, *m* sont des ouvertures de deux traits faits à la pointe sèche sur la superficie de la planche AB. Comme la pointe ne fait qu'ouvrir le cuivre sans en rien enlever, le volume de cuivre qui étoit compris dans l'espace *n l o*, est contraint par la pression de la pointe de refluer vers les bords *n*, *o*, mais en plus grande quantité en *n*, qui est le côté opposé à la main, & qui reçoit presque toute l'action de la pointe, dont la situation *p* R est oblique.

On ébarbe cette sorte de gravure comme celle au burin, avec cette différence que pour celle-ci on fera agir l'ébarboir de *o* en *n*, & jamais de *n* en *o*, car il en résulteroit que la partie *n* pourroit en se développant refermer l'ouverture *n o* dans certains endroits de la taille, ce qui feroit un mauvais effet. Le grattoir sert aussi à ébarber. *Voyez* les *fig 6*, 7, planche I.

En général on emploie la pointe sèche dans le fini, pour faire les travaux les plus tendres

Digitized by Google

& les plus légers, dans les ciels, les lointains, & le ton de cette gravure opposée avec celle de l'eau-forte & du burin, est toujours heureux & agreable.

On voit en *r s* une taille qui auroit été faite à l'eau-forte. Son ouverture est bien plus large que profonde, c'est ce qui fait qu'elle a un œil plus gris à l'impression, relativement à celles qui auroient été faites au burin, ce qui doit s'entendre lorsque l'eau-forte n'a pas trop mordu. Dans le cas où l'eau-forte auroit trop mordu, la taille portera un ton plus aigre ou plus noir, par la raison qu'acquérant autant de profondeur que d'ouverture, le noir aura autant d'épaisseur sur ses bords *r*, *s* que dans son milieu *u*; c'est ce qui donne à une eau-forte trop mordue ce ton dur à l'œil, si désagréable sur-tout dans les demi-teintes & tout ce qui environne les masses de lumière.

Un autre inconvénient d'une gravure trop mordue, c'est que les tailles venant à s'élargir en même temps qu'elles pénètrent dans le cuivre, elles resserrent les espaces blancs qui les séparent, & se confondent l'une avec l'autre dans certains endroits, ce qui forme des crevasses & des âcretés qui sont insurmontables quand on vient à finir.

Rentrer une taille, est ordinairement l'action du burin sur un ouvrage déjà ébauché, c'est donner plus de largeur ou plus de profondeur à une taille faite au burin ou à l'eau-forte, en se servant du burin losange ou quarré. En repassant le burin dans la taille *r s* elle acquerra la profondeur *r t s*, & elle sera plus profonde & plus ouverte si on plonge davantage la pointe du burin.

PLANCHE IV.

Fig. 1. Cette *figure* représente la manière dont on doit tracer un sujet qu'on voudra faire entièrement au burin, comme seroit un portrait: on s'y prendra comme nous l'avons dit dans la Planche précédente, *fig.* 1. & 2. pour calquer le dessin sur la planche vernie. Cela posé on tracera ferme avec une pointe un peu coupante les contours de son objet calqué sur le vernis; on formera avec la plus grande exactitude les épaisseurs des ombres, des demi-teintes, & des reflets par quelques points suivis ou quelques bouts de hachures tels qu'on les voit ici en *a a a*. Pour peu que l'on ait appuyé, on aura un trait suffisamment marqué pour n'être pas obligé de le faire mordre, alors on dévernira la planche. Ce tracé ne doit point être ébarbé crainte de l'effacer, & il doit servir à guider l'artiste pour ébaucher, comme on va voir dans la *figure* suivante.

2. La même *figure* ébauchée au burin. Cette préparation doit être faite par des tailles simples: ces tailles doivent s'arrêter en s'adoucissant sur les formes que l'on a tracées, & se serrer davantage sur les contours qu'elles doivent former en se couchant les unes sur les autres comme on le voit en *b b &c.* Les lumières doivent être reservées plus larges afin d'être toujours le maître de les resserrer autant qu'il sera nécessaire, soit en filant les tailles, soit en les prolongeant par des points, comme on le verra dans la *figure* suivante. Les cheveux doit être ébauchés par des tailles serrées & avec légereté.

3. Empâtement pour le genre du portrait. La même tête finie. On voit que la taille de l'ébauche se trouve toujours la dominante tous les travaux du fini. Les secondes & les troisièmes tailles ne servent qu'à peindre & à donner plus de molleſſe à la peau. Les points doivent être un peu alongés pour ce genre; ils sont plus serrés vers les ombres, plus écartés & plus tendres à mesure qu'ils se perdent dans la lumière. On peut remarquer aussi que le plein d'un point répond sur le vuide qui se trouve entre deux autres placés au-dessus ou au-dessous: on disposera les points de cette manière afin d'éviter que les intervalles qui se trouvent entr'eux ne se correspondent les uns au-dessus des autres, ce qui occasionneroit des petites lignes blanches qui détruiroient la douceur & la tranquilité du travail.

Les touches ne doivent être portées à leur juste ton de vigueur qu'en dernier lieu, afin de proportionner le degré de couleur qui leur convient au ton de tout le travail. C'est cette analogie qui vivifie le sujet. La touche doit être brillante ou vigoureuse, par opposition à ce qui l'environne; mais elle doit toujours être fondue & accompagnée pour qu'elle ne soit point dure ou trop tranchante; le moyen d'éviter ce défaut, c'est de réunir le plus grand noir auquel la touche puisse être portée, dans le centre d'elle-même. Si au contraire on donnoit autant de couleur sur les extrêmités que dans le centre, la touche paroîtroit toujours aigre & dure, quand même elle n'auroit que la moitié du ton de couleur d'une autre, amenée & dégradée du centre vers les bords, comme nous venons de dire.

Ce principe est relatif, non-seulement à la figure qu'on a tous les yeux, mais à tout autre sujet: c'est un axiome en gravure comme en peinture, que les plus grands bruns ne peuvent être amenés que par gradations pour produire un effet vrai. On pourra se former un bon goût de graver dans ce genre d'après les portraits gravés par C. Visscher,

Digitized by Google

Nanteuil, Maſſon, Edelink, Drevet, *&c.* *Voyez* l'*article* GRAVURE.

4. Le trait d'un bras diſpoſé pour être gravé au burin. *a* l'épaiſſeur de l'ombre & du reflet, *b* la demi-teinte ; *c* demi-teinte pour faire fuir le bras éclairé ; *d* la partie la plus ſaillante du bras qui reſtera la plus lumineuſe.

5. Le même bras fini. Il faut obſerver que les contours formés par des traits dans la *figure* précédente ne ſubſiſtent plus dans celle-ci, mais que ce ſont les tailles qui en ſe ſerrant l'une ſur l'autre en *e*, *f*, *g*, deſſinent la forme du bras ; on voit auſſi que les tailles ſont moins ſerrées vers la lumière en *h* que vers les contours.

6. *Empâtement*, dans le genre d'hiſtoire, ſe dit de la préparation des chairs à l'eau-forte ou au burin. Cet empâtement conſiſte dans un mêlange de tailles ſuivies ou quittées, recroiſées par des ſecondes dans les ombres, comme *a a*, *&c.* des tailles ſuivies ou en points longs entremêlés de ronds dans les demi-teintes comme *b*, *b*, *b* ; des points ronds *c*, *c* ſur les lumières, plus écartés les uns des autres que dans les demi-teintes ; des touches formées par pluſieurs traits proches les uns des autres, & quelquefois accompagnées de points pour les rendre plus moëlleuſes ; des contours formés par des points longs ou ronds pour qu'ils ne ſoient point ſecs, & enfin des maſſes d'ombres mêplates établies par des tailles qui puiſſent ſervir dans le fini de ſecondes ou de troiſièmes ſur les demi-teintes ou dans les reflets.

Cet empâtement eſt ſubordonné au goût de l'artiſte, qui doit preſſentir ce que tous ces travaux deviendront dans le fini, & le moëlleux qui en doit réſulter lorſqu'ils ſeront fondus enſemble ſous des travaux plus légers. On pourra ſe donner une idée de la manière d'exprimer ou d'empâter les chairs d'après les *figures* gravées dans nos Planches de deſſin. Mais on ſentira mieux ce qu'exige le genre de l'hiſtoire, & on ſe formera un bon goût d'après les chefs-d'œuvre des grands maîtres, tels que Viſſcher, Gerard Audran, Edelinck, Poilli, Cars, *&c.* cités à l'*article* GRAVEUR.

Cet exemple, que l'on a fait mordre convenablement, fera juger de la différence du ton d'une eau-forte d'avec celui du burin ; la *fig.* 3. faite au burin ſervira de piece de comparaiſon.

La gravure en petit, c'eſt-à-dire celle dont les figures, les animaux, le payſage ſont d'une très-petite proportion, exige que l'on faſſe mordre davantage la planche, avant toujours égard à la dégradation que doivent avoir les différens plans. *Voyez fig.* 4. *Pl. V.* Le principal mérite du petit eſt d'être très-avancé à l'eau-forte. Les contours des figures doivent être prononcés avec plus de fermeté, les touches ſeront établies & frappées preſque au ton qui leur convient, elles en ſeront plus ſpirituelles, & le travail moins chargé de tailles que dans la gravure en grand. Le burin n'étant pas propre à deſſiner les petits objets comme la pointe avec laquelle on peut badiner ſur le cuivre comme avec un crayon ſur le papier : on ne s'en ſervira que pour mettre l'accord général & plus de propreté aux endroits qui en ſeront ſuſceptibles : la pointe sèche fera auſſi une partie des fonds les plus légers.

On peut conſulter ſur ce genre les eſtampes gravées par Leclerc, Cochin, Labelle, Callot, Gillot, *&c.*

Finir, ſe dit en général d'une planche ébauchée à laquelle on donne l'effet de l'objet qu'on ſe propoſe d'imiter. Ainſi le fini conſiſte donc, 1°. à donner plus de force & plus de ſurdité aux ombres ou aux reflets, ſoit en rentrant les tailles, ſoit en paſſant des troiſièmes & des quatrièmes tailles ſur les premières ; 2°. à fondre davantage les ombres par des demi-teintes, ſoit en filant les tailles vers la lumière, ou en les terniſſant par des points ; 3°. à donner les touches les plus vigoureuſes, ſoit en ajoutant de nouveaux travaux, ſoit en rentrant les mêmes : voilà ce qui conſtitue le fini. Le *beau fini* ſe dit de la propreté du travail aſſujetti aux principes du méchaniſme.

Méchaniſme ou *manœuvre*, ſe dit de l'intelligence qui règne dans le jeu des tailles, l'empâtement des chairs, *&c.* Ce méchaniſme conſiſte ; 1°. en ce que le ſens des tailles exprime la forme des objets ; 2°. que la perſpective ou la dégradation des tailles ſoit bien obſervée relativement aux plans qu'elles occupent ; 3°. que les premières tailles ſervent à former & dominent plus que les autres, ſuivant le cas ; 4°. que les travaux ſur les objets de demi-teintes auprès des lumières ſoient moins chargés de tailles que les ombres & les reflets ; 5°. que les premières, ſecondes, & troiſièmes tailles concourent entr'elles à faire fuir ou avancer l'objet ; 6°. enfin que les figures, le payſage, l'eau, le ciel, les draperies, les étoffes, les métaux, *&c.* aient chacun un travail qui leur ſoit convenable, de manière que le travail brut d'un objet contribue, étant oppoſé à un autre, à le rendre ou plus doux, ou plus ſouple, ou plus liſſe, *&c.*

En général la manœuvre la plus ſimple eſt la meilleure, c'eſt un défaut de mettre beaucoup de tailles par-tout ; le moyen d'éviter ce défaut, c'eſt de graver ſerré en ébauchant, ſoit à l'eau-forte ou au burin. On trouvera à

l'*article*

Par *le* GRAVURE les différens travaux propres à exprimer différens objets.

Retoucher une planche, a plusieurs acceptions. Quand il s'agit d'une planche déjà ébauchée à l'eau-forte, comme seroit la *fig.* 6. la *retoucher* est synonyme avec *finir*, c'est la terminer au burin : ainsi quand elle sera achevée, qu'elle aura l'effet qui lui convient elle aura été retouchée. *Retoucher* se dit aussi d'une planche que le travail de l'impression auroit usée en partie, & à laquelle on feroit les réparations nécessaires pour la remettre en état de tirer de nouvelles épreuves.

PLANCHE V.

Fig. 1. *Faire mordre à l'eau forte à couler.* A A B le chevalet pour faire mordre. B la planche de bois qui sert d'appui. Ç C planche supposée appuyée sur le chevalet, & portée par les chevilles *l*, *l*. D D les rebords du chevalet. E l'auge dans laquelle tombe l'eau-forte que l'on verse sur la planche Ç C. *e e* talut intérieur de l'auge qui ramene l'eau vers *f*, où l'on voit un goulot par lequel elle tombe dans la terrine *g*. *h* le pot pour verser l'eau-forte. *ii* chevilles qui soutiennent l'auge E.

Lorsqu'on aura versé plusieurs potées sur la planche B, on la retournera dans un sens contraire, comme la *fig.* 2. & la *fig.* 3. le montrent, & on reversera le nouveau. *Voyez l'article* GRAVURE.

4. Ayant à faire mordre la planche B, on fera attention aux différens plans *l*, *m*, *n*, *o* qui ne doivent pas mordre autant les uns que les autres. Les plans les plus éloignés comme *l*, seront couverts les premiers, *m* les seconds, *n* ensuite, & le premier plan *o* le dernier. Si le ciel est vague, ce sera aussi une des premières choses que l'on couvrira, ainsi que les demi-teintes qui se trouveront dans les autres plans lorsqu'elles seront assez mordues. En général le paysage doit être un peu plus mordu qu'un sujet tout de figures. *Voyez* une autre manière de faire mordre, *Pl. VI. fig.* 1.

5. *Manière de faire mordre à plat avec de l'eau-forte de départ. p p* la table. *i*, *h*, *l* les rebords de cire qui contiennent l'eau-forte sur la planche *u. x* la plume avec laquelle on remue l'eau-forte pour enlever la mousse qui se forme sur les tailles. On retire de temps-en-tems l'eau-forte pour couvrir les endroits qui ne sont pas assez mordus, & on se sert pour cet usage de mixtion ou de vernis de Venise. On trouvera à l'*article* GRAVURE tout ce qui peut concerner l'emploi de l'une ou l'autre eau-forte, les précautions à prendre en faisant mordre, la composition de la mixtion, *&c.*

6. Chassis. Les quatre tringles sont assemblées en *a a a a*. *b b*, ficelles tendues d'un angle à son opposé. *c c*, plusieurs feuilles de papier collées ensemble, & ensuite collées sur les quatre côtés du chassis. On voit l'usage du chassis, *fig.* 5. 6. & 7. de la vignette. On huile ou vernit le papier du chassis pour le rendre plus transparent.

7. Lampe & chassis pour graver le soir. *e* la lampe à trois mêches. *f*, virole dans laquelle s'introduit la branche de fer *g*, qui porte la lampe & le chassis. A piron à vis qui s'enfonce dans le mur pour porter le tout. *i* la planche sous le chassis.

PLANCHE VI.

Machine imaginée par M. WATELET, *pour faire mordre à l'eau forte à couler.*

Fig. 1. A, B, A B cage qui contient le rouage. A, A les montans. B B les traverses. C, C les piés qui sont fixés par le moyen de deux vis à la traverse inférieure B. T barillet contenant le ressort. *a* grande roue. *c* arbre commun au barillet & à la grande roue sur laquelle ils sont fixés. V arbre qui porte un pignon sur lequel engrene la grande roue. *u* petite roue enarbrée sur le pignon V, & engrenant sur le second pignon que porte l'arbre X; cet arbre porte sur l'un de ses pivots extérieurement à la cage un rochet R à trois dents. D D anneau elliptique. *r*, *r* ses deux palettes. *d* queue supérieure de l'anneau. *d* queue inférieure recourbée en équerre. I petit bras qui est joint à la queue inférieure par une de ses extrémités, & par l'autre à la branche courte F qui sert de levier. E C F le balancier. G G la verge. H lentille de plomb. E branche longue. K goupille fixée sur le montant A de la cage; cette goupille passe librement dans une douille ou canon que porte les branches E, F, & la verge G G, qui ne forment ensemble qu'une seule pièce en forme de T. *Voyez fig.* 3. *bis.* L autre petit bras fixé par une de ses extrémités à la branche E, & par l'autre au levier M. M levier du porte-boîte fixé sur le tourillon O: on observera que la branche E, le bras L, & le levier M s'unissent par des articulations à charnière à leurs extrémités; il en est de même de la branche F, du bras I, & de la queue *d* de l'anneau. O N, N O porte-boîte. O O ses deux tourillons. P, P doigts de fer rivés sur la barre N, N. Q, Q les supports du porte-boîte. *q q* piés des supports qui se terminent en vis, & sont fixés sur la table par le moyen de deux écrous qui les serrent par-dessous. X ouverture en forme de rainure

Digitized by Google

faite à la table, qui permet à la verge G G de ſe mouvoir librement.

2. A A montant de la cage. D, D les queues de l'anneau ſur leſquelles ſont deux couliſſes *e*, *e*. *ff* tenons fixés ſur le montant A & paſſant au-travers des couliſſes: on voit auſſi *fff* deux écrous qui aſſujettiſſent les queues ſur leurs tenons, mais qui ne ſont point aſſez ferrés pour empêcher l'anneau de ſe mouvoir de haut en-bas & de bas en-haut ſur le montant A A de la cage. R rochet à trois dents qui engrenent ſur les palettes *r*, *r* de l'anneau. D *d* queue inférieure recourbée en équerre. I petit bras ſéparé de la queue *d*. K tenon ou goupille fixée ſur le montant A qui reçoit la douille ou canon *k* du balancier. *Voyez fig.* 3 *bis.*

3. Profil de la cage. A A, montans de la cage. B B, traverſes. *b b* vis qui aſſujettiſſent les piés C, C à la traverſe inférieure. C, C les piés de la cage terminés en vis. *c c* leurs écroux. G verge du balancier. *Voyez fig.* 3. *bis.* H lentille. K tenon paſſant à-travers du canon *k* du balancier. T barillet. *s* ſon arbre. W rochet à encliquetage pour remonter le reſſort contenu dans le barillet. *a* grande roue. V arbre de la ſeconde roue & du pignon *u*. X arbre portant le pignon qui engrene ſur la petite roue *u*. *x* pivot du pignon X ſur lequel ſe viſſe & s'adapte le rochet qui paſſe dans l'anneau elliptique. *ff* les tenons des couliſſes de l'anneau.

3. *bis.* E la branche longue du balancier. F la branche courte. G la verge. K le canon. L le bras ſéparé.

4. Le porte-boîte & la boîte. M levier aſſujetti invariablement par la vis *m* à l'extrémité du tourillon O. O, O les tourillons. N la barre du porte-boîte. P doigt de fer qui paſſe dans une main *p* qu'on voit à la boîte. Q Q ſupports du porte-boîte. S S anneaux des ſupports dans leſquels paſſent les tourillons. *t t x x* la boîte. *x x u u* le couvercle. *y* glace ou verre qui ſe trouve enchâſſé ſur le couvercle, & à-travers duquel on voit le progrès que fait l'eau-forte ſur la planche renfermée dans la boîte. *z* chape à charnière pour former la boîte & l'ouvrir; ſur l'autre côté *x x* du couvercle ſont deux charnières ſoudées ſur la bâte de la boîte, & au couvercle.

5. Profil de la boîte ſur un des côtés *x u* de la fig. 4 *a f b* le fond. *b a*, *c b* les rebords. *b d c* la bâte. *e*, *e* deux talus formés par des plaques de fer-blanc ſoudées ſur les angles des plus grands côtés de la boîte. *p* charnière pour recevoir celle du couvercle. *Voyez l'article* GRAVURE pour l'uſage de cette boîte.

PLANCHE VII.

Gravure en manière noire.

Fig. 1. Berceau pour grainer les planches. A le manche. B le fer. *d f g e* tailles formées ſur un des côtés du berceau pour former les dents.

2. Profil de la *figure* précédente. A le côté taillé. B le côté aiguiſé. E H ligne que l'on ſuppoſe être la ſuperficie du cuivre, ſur laquelle ſe meut l'outil de E en H.

3. Autre petit berceau, dont on ſe ſert pour grainer de petits endroits qu'on auroit trop uſés.

4. Rachoir pour graver, c'eſt-à-dire pour enlever le grain ou l'uſer en partie: ce ſont les angles des côtés *c d* qui ſervent.

5. Profil du rachoir. On trouvera dans la Planche première, *fig.* 6. un grattoir Z, tenant à un brunifſoir qui ſert auſſi pour uſer le grain.

6. Autre petit berceau pour remettre du grain dans les endroits les plus étroits.

7. Le profil de la *figure* précédente: on voit en O la coupe ſur la largeur de cet outil.

Fig. o o o dimenſions à prendre pour grainer les planches. *Première opération.* On prendra un cuivre bien bruni & poli comme pour graver en taille-douce. On diviſera la largeur A B & C D en parties égales; chacune de ces parties ou eſpaces aura environ neuf lignes de pouce; on tirera des points de diviſion, les lignes E H, F I, G K, *&c.* Ces lignes doivent être tracées avec de la mine de plomb ou de la craie, afin de ne point rayer la planche, elles ne ſervent ſeulement qu'à guider le berceau. On poſera le milieu B du berceau au point C; on doit tenir cet outil un peu incliné & le biſeau taillé en-deſſus. On balancera le berceau en appuyant légérement & on le fera mouvoir de C en A; on le rapportera enſuite aux points E, F, G, D: on lui fera parcourir de même les lignes E H, F I, G K, D B toujours en balançant. On diviſera enſuite le côté D B en parties égales à celles du côté C A, qui formeront des carreaux égaux, & on tracera de même des points de diviſion V, T, S, *&c.* les lignes V P, T O, S N, *&c.* On fera mouvoir comme ci-deſſus le berceau ſur les lignes d'un bout à l'autre de la planche. Enſuite on tirera les diagonales A D, B C; & les paralleles à ces diagonales eſpacées entr'elles de neuf lignes ou environ, comme il a été dit. Ces lignes ou diagonales ſerviront encore à guider le berceau dans des directions différentes des premières.

Il faut actuellement diviſer chaque eſpace

Digitized by Google

CE, EF.... CP, PO, *&c.* en trois parties égales. Les points de cette ſubdiviſion ſerviront à tracer de nouveaux carreaux à un tiers de diſtance les uns des autres, & nous allons reporter ces diviſions ſur la ſeconde *fig. 000*, qui ne comprendra que la partie ABSN de celle-ci.

La *figure* qui vient de nous ſervir marque que l'on peut tirer des diagonales d'un angle à l'autre de la planche; mais on pourroit auſſi tirer les diagonales par les angles oppoſés des carreaux, c'eſt-à dire de H en L, de I en M, de K en N, de A en T, *&c.* en évitereit par-là l'inconvénient d'avoir des carreaux trop loſanges formés par les diagonales AD, CD, comme il pourroit arriver ſi on avoit un cuivre trois fois plus long que large.

2. *fig. 000*, cette figure ne comprend que la partie ABSN de la précédente: toutes les lignes ponctuées 1, 1, 1, ſont celles qui ont ſervi dans l'opération précédente; & les lignes finies, 2, 2, 2, ſont celles dont il s'agit dans cette opération-ci.

Seconde opération. Ayant diviſé chaque eſpace NM, ML, LA, NE, EF, FG, *&c.* en trois parties égales du premier tiers, c'eſt-à-dire des points de diviſion marqués, 2, 2, 2, *&c.* on tracera les lignes 22, 22, 22, qui formeront des carreaux égaux, on fera mouvoir le berceau ſur toutes les lignes, enſuite on tirera toutes les diagonales d'un angle à l'autre de ces nouveaux carreaux, & le berceau les parcourra partiellement ſuivant leurs directions.

Troiſième opération. Il faut maintenant partir du ſecond tiers, & tracer les lignes 33, 33, 33, *&c.* pour former de nouveaux carreaux, qu'on a marqués ici par des lignes plus fortes; on fera mouvoir le berceau ſur toutes ces lignes, ainſi que ſur les diagonales des carreaux qu'elles donnent. Ces trois opérations faites on aura fait ce que l'on appelle *un tour*, la ſuperficie du cuivre ſera déjà couverte par-tout d'un grain léger occaſionné par l'empreinte des dents du berceau; mais pour que le cuivre ſoit bien grainé, il faut faire vingt tours, c'eſt-à-dire recommencer vingt fois, ce que l'on vient de dire. C'eſt de cette préparation que dépend la beauté de la gravure; il faut pour que le grain ſoit beau, qu'il ſoit fin, égal par-tout, & qu'il produiſe un fond noir, velouté & moëlleux. *Voyez fig. 9.* cela demande beaucoup de ſoin & d'attention.

1°. On prendra garde de ne point trop appuyer le berceau.

2°. De ne point l'appuyer plus dans un endroit que dans un autre.

3°. De ne point tenir le berceau plus incliné ſur la ſuperficie du cuivre dans un endroit que dans un autre; car lorſqu'il eſt trop incliné, il chemine trop vîte pour le balancement de la main; & lorſqu'on le tient trop droit, il reſte trop long-tems à la même place & cave davantage le cuivre.

4°. On doit conduire le berceau d'un bout d'une ligne à l'autre ſans s'arrêter, parce que les endroits d'où l'on ſe reprendroit formeroient des inégalités.

5°. Enfin il faut avoir l'attention que le balancer du berceau ſoit tel que ſon arc *d f g*, *fig. 1.* ne ſe développe pas entièrement, car les angles *d*, *e* venant à toucher le cuivre, ils pourroient s'y imprimer davantage & former des points ou des inégalités dans le grain. Pour éviter cet inconvénient on marquera le milieu du berceau par un petit trait de craie en B. On en fera auſſi deux autres *f*, *g* à égale diſtance du point B. La diſtance *f*, *g* ſera égale à la largeur AL, IM, *&c.* des carreaux tracés ſur le cuivre. Les points *f*, *g* ſerviront de repaires pour regler le berceau de l'outil, de manière que la même portion d'arc ſoit toujours également développée ſur le cuivre.

8. Ainſi dans la pratique, lorſque l'on aura, comme nous avons dit, placé le milieu B du berceau ſur la ligne EH que l'on veut parcourir, on penchera l'outil de côté, enſorte que ſon arc touche le cuivre par le point *g*; on renverſera auſſi-tôt le berceau dans le ſens oppoſé, juſqu'à ce que l'arc en ſe développant vienne à toucher la ſuperficie du cuivre par le point *f*, & ce berceement ſucceſſif, occaſionné par le balancement de la main, qui appuie en même tems légerement, fera cheminer le berceau d'un bout à l'autre de la ligne de E vers H, en laiſſant en chemin faiſant l'empreinte de ſes dents *ggg*, *fff*.

9. Exemple de gravure *en manière noire*. La planche ayant été grainée, comme il a été dit, rend à l'impreſſion un fond extrêmement noir par-tout, tel qu'il ſubſiſte encore derriere la boule; on grave ſur ce fond, en uſant le grain avec le racloir, *fig. 4.* ou avec le grattoir *xx*, *fig. 5.* & 6. Pl. I. Le bruniſſoir ſert auſſi à éteindre le grain & à polir les plus grands clairs. Ces outils ne ſervent qu'à former les reflets, les demi-teintes qui paſſent de l'ombre à la lumière, & les lumières. On ménage le fond pour exprimer les ombres & les touches les plus fortes. Cet exemple nous a paru ſuffiſant en ce qu'il réunit le principe général de l'ombre, du reflet, de la demi-teinte, & de la lumière. *Voyez* l'*article* GRAVURE EN MANIERE NOIRE, *&c.* comment on calque.

Digitized by Google

PLANCHE VIII.

Gravure en manière de crayon.

La gravure en manière de crayon, eſt l'art d'imiter ou de contrefaire ſur le cuivre les deſſins faits au crayon ſur le papier. Le but de cette manière de graver eſt de faire illuſion, au point qu'à la premiere inſpection le vrai connoiſſeur ne ſache faire la différence du deſſin original d'avec l'eſtampe gravée qui en eſt l'imitation. On ſent bien que l'utilité de ce genre de graver eſt de multiplier les exemples deſſinés que nous ont laiſſés les maîtres célebres qui poſſédoient ce qu'on appelle la *belle manière de deſſiner* relativement à la pratique du crayon; avantage ſupérieur à tous les autres genres de gravure pour former des éleves dans la pratique du deſſin.

Quel ſecours les jeunes commençans ne reçoivent-ils pas de cette nouvelle découverte? Combien d'eleves éloignés des grandes villes, le centre des arts, qui ne pouvant ſe procurer les deſſins originaux des Raphaëls, des Caraches, des Bouchardons, des Vanloo, &c. paſſoient les premieres années de leurs études à deſſiner d'après des eſtampes gravées en taille douce, & acquéroient par-là une manière de deſſiner *ſeche*, *dure*, & *arrangée*, ſi oppoſée au bon goût du crayon & à l'effet de la nature? Tous ces obſtacles à leur avancement ne ſubſiſtent plus; en multipliant les moyens de s'inſtruire, on a applani les premieres difficultés de l'art, on l'a rendu plus acceſſible & moins rebutant.

Ce genre de gravure ne s'exécute point avec des tailles de burin comme la gravure en taille-douce, mais par un mélange de points variés & ſans ordre, comme plus propres à imiter cette eſpece de grainé occaſionné par le crayon ſur un papier plus ou moins doux. Chaque coup de crayon ſur le papier doit être conſidéré comme une infinité de points réunis, & ces points ne ſont autre choſe que les éminences du grain du papier ſur leſquels le crayon ſe dépoſe en paſſant deſſus.

Le cuivre dont on ſe ſert ayant été bruni & verni, comme il a été dit pour la gravure en taille-douce, on fera contre-épreuver le deſſin que l'on veut imiter, ſur le vernis de la planche. Si le deſſin original ne peut pas ſe contre-épreuver, on en prendra un calque à la ſanguine ſur du papier vernis ou huilé, & ce calque rendra l'eau de deſſin pour tranſmettre tous les traits de l'original ſur le vernis. Cela poſé, on formera les contours de ſon objet *a a*, *fig.* 14. avec des points plus ou moins enfoncés les uns avec les autres, ſuivant la fineſſe ou la force du coup de crayon indiqué par l'original. On ſe ſert pour former ces points, des pointes 1, 2, 3.

On établit enſuite toutes les maſſes d'ombres & les reflets, en exprimant d'abord toutes les hachures dominantes, c'eſt-à-dire, par exemple, que ſi l'on avoit une maſſe d'ombre ſemblable à la *fig.* 11. on la conſidérera ſous deux aſpects différens; 1°. ſous celui de la *fig.* 12. repréſentant les hachures dominantes qui ſervent à indiquer la perſpective de l'objet; 2°. ſous celui de la *fig.* 13. qui n'offre que le fond grainé qui ſert dans les maſſes d'ombres à aſſeurdir & à colorer, & en même tems à brouiller les hachures qui interromproient la tranquillité qu'exige la privation totale de la lumiere.

Les demi-teintes ſeront formées de hachures compoſées de points, ou par des adouciſſemens grainés, ſuivant ce qu'indiquera l'original; & les touches les plus vigoureuſes ſeront empâtées par des points confondus les uns avec les autres. La *fig.* 14. repréſente une ébauche faite à l'eau-forte, ſuivant l'ordre des opérations que nous venons d'établir: cette ſorte de gravure peut mordre à l'eau-forte à couler ou de départ, ſuivant le choix de l'artiſte; mais on obſervera de laiſſer mordre moins de tems les parties qui approchent des lumieres, & davantage celles qui ſont les plus vigoureuſes. Il n'y a point de mal que les points qui forment les touches & les coups de crayon les plus vigoureux viennent à creuſer un peu l'un dans l'autre; il en réſultera même un grignotis ſingulier & un défordre plus affecté, en même tems plus vrai.

La *fig.* 14. n'ayant pas tout l'effet de l'original, on remettra du grain dans les endroits qui en ſont ſuſceptibles, comme en *b b b*, *fig.* 15. ce qui ſe pratique avec la pointe, *fig.* 1. ou avec le burin qu'on voit, *fig.* 10. Si le premier travail eſt généralement trop tranſparent dans les maſſes d'ombres, on ſe ſervira du mattoir pour répandre ſur le tout un grain, qui en abſorbant tous les petits blancs, produira des tons plus ſourds. On donnera aux touches leur plus grande vigueur en ſe ſervant du burin pour crever davantage les travaux de la préparation. Enfin on cherchera à imiter le grain du papier, formant des eſpèces de petites cannelures qui coupent les hachures du crayon par des directions horiſontales ou perpendiculaires que le deſſin original indiquera; on exprimera ces lignes cannelées par des points remis après-coup au burin ou à la pointe dans les endroits où le crayon a paſſé, mais moins ſenſibles & moins apparens dans les endroits les plus bruns & les plus clairs. Dans cet exemple, ces lignes ſont dans les directions perpendiculaires indiquées par *c d* dans la *fig.* 11. & par *e f*, *fig.* 15. qui eſt totalement achevée. Cette gravure doit être ébarbée avant de paſſer à l'impreſſion, comme on ébarbe les planches gravées en taille-douce.

Nous ne prétendons point que cette manière

Digitized by Google

d'opérer soit généralement suivie de tous ceux qui travaillent en ce genre : chacun suit celle qui lui paroît la plus convenable & la plus expéditive. Les outils varient auſſi ſuivant le choix de l'artiſte. Il y en a qui ſe ſervent de roulettes pour matter toutes les maſſes d'ombres, les reflets, les demi-teintes, & ils ne préparent à l'eau-forte que les hachures dominantes, les contours, & les touches les plus fortes ; d'autres ſe ſervent de mattoirs en forme de poinçons, dont un des bouts eſt garni d'une certaine quantité de petites dents pointues d'inégale groſſeur ; ils frappent ſur l'autre bout de ce mattoir avec un petit marteau, & font mouvoir l'ouril dans tous les endroits qu'ils veulent refortifier. Toutes ces variétés & ces moyens différens concourent au même but, & ſont bons dans la main d'un artiſte intelligent, pourvu qu'il évite avec ſoin un arrangement ſervile & ſimmétrique dans ſon travail ; car la meilleure manière, c'eſt-à-dire celle qui fait le plus d'illuſion, eſt celle qui laiſſe le moins appercevoir le métier, & qui paroît la plus imitable.

Fig. 1. Pointe ſervant à pointiller les contours & les hachures dans la préparation à l'eau-forte.

2. Pointe double.

3. Pointe triple avec laquelle on peut faire trois points à-la-fois ; les pointes de cet outil doivent être de différente groſſeur & un peu émouſſées ; il en eſt de même des deux *figures* précédentes.

4. Poinçon à remettre de gros grains dans les endroits déja préparés à l'eau forte, que l'on veut empâter & refortifier davantage ; cet outil fait à-la-fois deux points de différente groſſeur & de forme irrégulière : ſes deux pointes doivent être un peu émouſſées afin de faire des points moins acres : on s'en ſert en frappant ſur la partie *a* avec un petit marteau.

5. Mattoir, eſpèce de poinçon, dont la partie *b*, qui a la forme d'un cul de dé, eſt garnie d'une infinité de petites dents inégales, émouſſées, & placées ſans ordre ; on s'en ſert en frappant deſſus avec le marteau, comme il a été dit ci-deſſus. On l'emploie pour remettre un grain léger, & matter ou affourdir davantage ce que l'eau-forte auroit rendu trop tranſparent.

6. Le même mattoir avec un manche ou poignée. On peut employer celui-ci en gravant à l'eau-forte, pour répandre ſur les hachures dominantes un grain qui forme les maſſes d'ombres, les reflets, *&c.*

7. Le bout d'un des mattoirs précédens, repréſenté beaucoup plus grand, afin de faire mieux ſentir la manière dont il doit être fait. Cet outil doit être d'acier ou lui donnera la forme que l'on voit avant de le tremper, & avec le bout d'un burin on frappera ſur la ſurface *c*. Chaque coup de pointe de burin fera donné çà & là ſans ordre & ſans ſimmétrie, ce qui formera autant de petites dents ou éminences pointues ou inégales ; alors on trempera cet outil. Lorſqu'il ſera trempé on émouſſera ces pointes pointes en les frottant légérement ſur la pierre à l'huile. Il réſultera de cette dernière opération, que les dents les plus longues ſe trouveront émouſſées, & les autres conſerveront leurs pointes aigües, ce qui formera le mélange de points pour la ſorte de travail auquel cet outil eſt deſtiné.

8 *a. & b.* Roulettes d'acier trempé, ſervant à matter, ſoit dans la préparation à l'eau-forte, ſoit après coup pour donner l'effet. On formera ces roulettes, & on y fera les dents, comme il a été dit ci-deſſus.

9. La même roulette vûe de côté. On voit en *d* un eſſai du grain qu'elle peut former en la paſſant à pluſieurs reprîſes & dans différentes directions ſur le même endroit ; ce grain ſera plus fort ou plus léger, en appuyant plus ou moins.

10. Burin avec lequel on peut faire deux points à-la-fois : on ſe ſert de cet outil ou du burin ordinaire pour fortifier les touches par des points crevés les uns dans les autres.

11. Hachures croiſées & aſſourdies ou mattées par un fond grainé.

12. Hachures croiſées, faites toutes à l'eau-forte avec différentes pointes.

13. Fond grainé qui peut être fait avec des pointes de différentes groſſeurs, *fig.* 1. & 2. ou avec la roulette & le mattoir, *fig.* 6. cette dernière ſeroit plus expéditive.

14. Oreille ébauchée à l'eau-forte. On doit faire enſorte que le travail de l'eau-forte approche beaucoup du ton de l'original, enſorte qu'il n'y ait plus que les vigueurs à donner, ſoit avec des points de burin crevés les uns dans les autres, ou avec les mattoirs, & enfin qu'il n'y ait pour-ainſi-dire que l'accord général à remettre après coup, les légéretés, *&c.*

15. La même oreille finie. Les eſpeces de cannelures *ef* qui indiquent la trame du papier, ont été miſes après coup avec le bout *e* du poinçon, *fig.* 4. Par le moyen de cette manière de graver on pourroit imiter les deſſins faits à la ſanguine & à la pierre noire ſur le papier blanc, il ne s'agit que de faire deux planches pour le même ſujet, c'eſt-à-dire une pour chaque couleur.

Avec trois planches on parviendroit pareillement à imiter les deſſins à la ſanguine & à la pierre noire, rehauſſés de blanc ſur du papier de couleur, bleu ou gris.

Digitized by Google

Il paroît par le certificat de l'académie de peinture, & la pension du roi accordée à M. François, qu'il eſt l'inventeur de cette gravure, dont M. Marteau a donné dans la ſuite des exemples très-eſtimés. (*Ces explications ont été faites pour l'ancienne Encyclopédie, par M. Prevost, habile graveur.*)

Gravure pointillée. Morin à l'eau-forte, Boullanger au burin, & Lutma au ciſelet ont fait, dans le dernier ſiécle, les premiers eſſais de cette *gravure*, qui a produit dans notre ſiécle la *gravure* dans la manière du crayon, & enſuite une autre ſorte de *gravure* dans laquelle on ne ſe propoſe pas d'imiter la marche, le grené, les hachures du crayon, mais les effets du tableau ou du deſſin qu'on prend pour modèle. MM. Bartolozzi, italien, Skorodoumof, ruſſe, & pluſieurs artiſtes anglois ont produit en ce genre des ouvrages pleins d'agrément, d'eſprit & de goût : ils ont été imités par des françois, & quelques-uns par un mêlange de tailles à l'eau-forte & au burin, & du pointillé, ont produit des ouvrages d'un goût exquis.

La pratique de ce genre n'eſt pas ſuſceptible d'un grand nombre d'obſervations. Il s'exécute ſur le cuivre rouge comme la gravure à l'eau-forte & au burin ; on calque de même le deſſin qu'on ſe propoſe de graver. On peut ébaucher les travaux à l'eau-forte, & c'eſt la pratique ordinaire de M. Bartolozzi. On ſent bien qu'alors il ne faut pas indiquer les contours par des traits, mais par des points. Dans les grandes parties, & ſur-tout dans les parties obſcures, on peut ſe ſervir, comme dans la *gravure au crayon*, de pointes qui faſſent pluſieurs points à-la-fois. Dans les petites parties, près des lumières, & ſur les demi-teintes legères, il faut ſe ſervir des mêmes pointes avec leſquelles on grave à l'eau-forte. On fait mordre enſuite ce travail.

La planche ſe termine à la pointe du burin, ſans qu'on ſoit obligé cependant de s'interdire l'uſage de la pointe ordinaire, ſur-tout dans les emplacemens où la variété des travaux peut avoir beaucoup de charmes. Des parties où reſteroit le pointillé de l'eau-forte pure auroient peu d'agrémens ; ce pointillé doit être mêlé & empâté de points faits au burin ou à la pointe sèche. Il eſt bon que, ſur les parties de lumière ou de demi-teinte, les points ſoient quelquefois rangés en forme de hachures : cette ſorte de travail égaye l'ouvrage, y répand du goût ; ſi les points ſont placés par-tout en maſſes, ils offrent un travail monotone & qui a de la molleſſe. Des points en hachures produiſent auſſi un bon effet dans les ombres. C'eſt le goût qui indique à l'artiſte les endroits où il doit préférer les hachures au grené en maſſes, & les maſſes au grené.

Il y a des artiſtes qui gravent leurs planches entières à la pointe du burin, ſans faire aucun uſage de l'eau-forte. Nous conſeillerons le mêlange des deux manières, parce qu'il produit d'heureuſes variétés ; mais nous ne détournerons cependant aucun artiſte de ſuivre ſon penchant.

Si l'on établit le travail entier avec des points, on s'appercevra ordinairement, ſur-tout ſi les objets ne ſont pas de fort petite proportion, qu'il y règne de la molleſſe, qu'il y manque un certain piquant capable d'attacher le ſpectateur. On détruit ce défaut en établiſſant au burin quelques touches, quelques hachures, quelques portions de traits commencés & non continués. Ce travail du burin ne doit pas être iſolé, mais accompagné par des points qui lui ſervent de fond. Les hachures ne doivent pas être croiſées, à moins que ce ne ſoit peut-être dans des parties fort obſcures où elles ſe trouvent perdues. Elles ne doivent pas non plus être ſerrées, il faut qu'il y ait entre elles un travail de points.

Mais ce que nous diſons ici n'appartient point à la pratique proprement dite, c'eſt-à-dire, au pur métier ; mais à l'art & au goût ſur leſquels on ne peut donner des règles préciſes. L'artiſte commençant doit examiner & étudier les ouvrages de M. Bartolozzi & des autres graveurs qui ont le mieux réuſſi dans ce genre : mais enſuite s'il ne trouve pas en lui-même les principes du goût, ſi la nature ne l'a pas formé pour les arts, s'il n'a pas le ſentiment qui produit les ſuccès, il ne fera que des ouvrages médiocres même dans ce genre facile.

Les graveurs à la manière pointillée, peuvent s'aider de la roulette, & des autres inſtrumens dont on a parlé à l'article *Gravure à la manière du crayon*. Nous n'avons pas dit que les points doivent être légers ſur les lumières, larges & profonds dans les ombres des premiers plans ; que dans les parties fort obſcures, ils peuvent être tellement creuſés & confondus entre eux que le cuivre ſoit ce qu'on appelle crevé. Ces avis ſeroient inutiles, parce qu'il eſt à croire que perſonne ne s'aviſera de graver en ce genre ſans avoir quelque pratique du deſſin. Nous dirions bien que les points peuvent être quelquefois un peu allongés, quelquefois un peu tournans, rarement ronds comme ceux qui ſe font à la pointe sèche : mais ce ſeroit retomber dans les préceptes de goût, & nous devons ſuppoſer à l'artiſte qui s'exercera dans ce genre, un goût naturel perfectionné par quelqu'étude de l'art.

La facilité de cette manière peut la rendre agréable aux peintres & aux deſſinateurs qui n'ont pas le loiſir ou la patience de ſe former à la pratique du burin, & que peuvent rebuter les caprices de l'eau-forte, qui, lorſqu'on ne ſait pas s'aider du burin pour la retoucher, produit rarement l'effet qu'on s'étoit propoſé.

Gravure au lavis, *inventée par M.* le

Digitized by Google

PRINCE, *peintre de l'Académie Royale de Paris.* On va transcrire ici le secret de son procédé, tel qu'il l'a remis lui-même à l'Académie. Cet artiste, plein d'esprit & de goût, a fait dans ce genre des ouvrages remplis de charmes : il a été imité avec un grand succès par un habile amateur, M. l'abbé de Saint-Non, son ami. D'autres personnes se sont essayées dans cette manière, mais moins heureusement.

La manière de graver au lavis consiste en trois opérations générales.

La première est d'établir le trait à la pointe & le faire mordre à l'eau-forte.

La seconde, de lavet à l'encre & y substituer un vernis.

La troisième, de faire mordre le lavis.

Dans les dessins soit au bistre, soit à l'encre de la Chine, on a coutume de dessiner d'abord le trait à la plume.

Pour imiter cette opération, après avoir calqué le trait du dessin sur le cuivre, on le grave à la pointe, & pour imiter plus exactement les pleins & les déliés que forme la plume, il faut avoir en réserve une pointe composée de deux aiguilles à coudre, un peu longues, les lier ensemble depuis la moitié jusqu'au haut avec un fil de laiton, & les emmancher comme une pointe ordinaire. Ces sortes de pointes, sans trop ployer, conservent l'élasticité qui leur convient, & elles serviront utilement à retoucher ou enfler à propos le trait de pointe qu'on aura déjà tracé.

Il faut observer, en mettant la planche à l'eau-forte, de faire très-peu mordre tous les traits qui doivent se trouver sur les bords des lumières, & au contraire, de creuser, autant qu'il sera possible, les touches destinées à produire les plus grandes forces

Opération du lavis. Lorsque le trait est mordu, & que la planche est bien nettoyée, on la vernit de nouveau. Il faut avoir attention de ne pas enfoncer le vernis dans les traits qui sont gravés : cela est facile à observer, en ne faisant que frapper le vernis avec le tampon. Il ne faut pas que le vernis soit enduit aussi épais que pour graver à l'eau-forte ; mais il faut qu'il soit bien également étendu. Il ne faut pas non plus noircir la planche ; mais lorsqu'elle est entièrement vernie, il faut la poser sur un marbre, pour qu'elle refroidisse plus promptement.

Dégraissage de la planche. Quand la planche est refroidie, il faut la dégraisser en répandant à sa surface de la poudre à poudrer, & la frotter exactement par-tout avec un tampon moëlleux de linge fin ; cela donne au vernis l'âpreté nécessaire pour recevoir l'encre : sans cette précaution, elle ne pourroit pas s'y insinuer.

Manière de laver les ombres. Il faut avoir de l'encre composée dans une petite bouteille dont le col soit un peu long, afin d'avoir la facilité de bien battre la liqueur ; ce qu'il faut réitérer le plus souvent qu'il est possible. A mesure qu'on veut s'en servir, on en verse dans une petite soucoupe, & chaque fois qu'on en prend avec le pinceau, on a soin de la remuer avec le pinceau lui-même. Il faut que les pinceaux dont on se sert soient un peu longs, & toujours bien garnis d'encre.

Lorsque l'on fait un dessin, après avoir fait le trait à la plume, on établit toutes les grandes masses d'ombre, & l'on traite ensuite, par-dessus ces masses, tous les détails nécessaires ; ou bien, pour rendre le dessin d'une manière plus brillante & plus transparente, on dessine d'abord au pinceau tous les détails, & on glace ensuite les grandes masses par-dessus ces détails.

Il en est de même de la *gravure au lavis*, & ce dernier procédé est celui qui réussit le mieux.

Composition de l'encre. On prend de l'huile d'olive, que l'on triture parfaitement avec du noir de fumée. On la met dans une de ces petites bouteilles dont se servent les apothicaires pour renfermer les médecines. On y ajoute ensuite trois parties de bonne essence de térébentine, & on les bat ensemble de façon que toutes les parties soient bien liées entre elles & ne faſſent plus qu'une même liqueur. Il faut avoir soin de tenir la bouteille bien bouchée, l'encre se conserve long-temps.

La propriété de cette liqueur est de dissoudre le vernis. L'huile d'olive qui en fait partie s'emparant de la cire & de la résine dont le vernis est composé, la conserve dans un état de fluidité & lui ôte la faculté de se durcir de nouveau ; en sorte qu'on peut ensuite l'essuyer, sans endommager le reste du vernis.

Toute espèce de *gravure* se fait par des points ou par des hachures, afin de procurer à la planche des cafes par le moyen desquelles elle puisse retenir la couleur avec laquelle on veut imprimer.

Il n'est pas possible d'imiter par des hachures, l'uni & le moëlleux de l'encre de la Chine couchée au pinceau. Il faut que cette *gravure*, pour que l'effet en soit bien fondu & bien uni, soit un ensemble composé d'une infinité de points imperceptibles. Comme aucune sorte de liqueur composée ne pourroit conserver l'arrangement de ces points, il est nécessaire d'enlever cette encre avec laquelle on a formé son dessin, & d'y substituer une matière poreuse, qui, posée d'à-plomb sur la planche, puisse lui procurer, par le moyen d'un acide, le pointillé qui fait le caractère de ce genre de *gravure*.

Digitized by Google

Manière d'essuyer l'encre. Pour enlever & essuyer l'encre adroitement, voici de quelle manière on doit s'y prendre.

On a de vieux linges fins, blancs de lessive ; on les coupe par morceaux un peu plus grands que la main : on prend un de ces morceaux, on l'applique sur l'endroit que l'on veut essuyer, & on enlève une empreinte en appuyant avec le doigt. On doit avoir attention de ne pas laisser traîner le reste du linge sur la planche. Lorsque le linge est trop plein de ces empreintes, on en change successivement, jusqu'à ce que l'encre de toute la planche soit enlevée. Après avoir ainsi enlevé le principal fluide de l'encre, on peut hardiment l'essuyer par-tout où le cuivre est à découvert, & toujours avec des linges fins & propres. Ensuite, on dégraisse encore une fois la planche avec de la poudre à poudrer, de la même manière que la première fois.

Matière poreuse que doit pénétrer l'acide. C'est après cette opération, que l'on met sur le cuivre la matière poreuse au travers de laquelle doit s'infinuer l'acide qui procurera le grain du lavis. On met cette substance en poudre. Voici la composition du mordant qui doit l'attacher à la planche.

On pulvérise du sucre, & on le rend aussi fin qu'il soit possible. On ratisse aussi très-fin une fois autant de savon ; on met le tout dans une bouteille de la même espèce de celles dont j'ai déjà parlé. On verse ensuite sur la poudre, en pesanteur, cinq parties d'eau pure : on fait dissoudre le tout sur des cendres chaudes, & on bat la liqueur dans la bouteille, jusqu'à son entière saturation. Aussi-tôt qu'elle est froide, on peut s'en servir ; & elle se conserve longtemps.

Manière d'employer cette liqueur. On fait un tampon de linge fin ; on l'imbibe de cette eau, & l'on tamponne ensuite la planche avec attention, principalement dans tous les endroits où le cuivre est à découvert. Il ne faut pas en mettre une couche épaisse ; il faut seulement que la planche en soit bien enduite. Le sucre donne à cette liqueur la propriété de retenir sur la planche la poudre dont on va la couvrir, & le savon empêche le sucre de se durcir.

Poudre qui sert à établir le grain propre à imiter le lavis. On prend de la résine la plus belle ; on la fait sécher ; après quoi on la réduit en poudre très-fine. On la conserve en la mettant dans un pot de verre que l'on tient dans un lieu très-sec.

Manière d'employer cette poudre. On en met dans un tamis de soie de quatre à cinq pouces de diamètre. On couche la planche à plat sur une grande feuille de papier ; on tient le tamis à la hauteur de six pouces au-dessus de la planche, & on fasse par-tout de la poudre en frappant un peu fort avec les doigts sur les côtés du tamis. Il faut parcourir toute la planche, sans discontinuer, jusqu'à ce qu'elle soit enduite également & qu'elle soit devenue toute blanche ; ce qui arrive quand elle est par-tout bien couverte de la résine pilée, jusqu'à l'épaisseur d'une pièce de six liards.

On prend ensuite la planche par les bords, on la frappe assez légèrement de champ sur la table, de manière que, par ces secousses, l'excédent de la résine tombe sur le papier qui sert de nape : on jette le reste de la poudre du tamis, ainsi que celle qui est tombée, parce que c'est la partie la plus légère de la résine, qu'elle est la plus dénuée de parties résineuses, & qu'elle pourroit manquer son effet, si l'on vouloit l'employer une seconde fois.

On essuie ensuite avec un linge les bords de la planche qui sont en-dehors du trait ; on la regarde avec beaucoup d'attention sur toutes les parties de sa surface, & si l'on apperçoit des endroits qui ne soient pas également couverts de la poudre, on reprend le tamis : mais à mesure que l'on ressasse la poudre, il faut auparavant redonner de l'humidité aux endroits sur lesquels on doit repasser : cela se fait en expirant son haleine sur chacun de ces endroits ; l'humidité de ce souffle rend au sucre un gluant qui lui procure la facilité de retenir la résine. Après avoir repassé de la résine sur la planche, on frappe la planche sur le papier, comme on a fait auparavant, pour faire tomber les parties les plus légères & les plus grossières.

Moyen de chauffer l'enduit de résine. Lorsque la planche est parfaitement couverte de cette résine en poudre, qui, par le procédé que l'on vient d'expliquer, le trouve également étendue, on transforme cette poudre en un vernis qui, étant très-poreux par sa nature, donne facilement accès aux acides qui doivent s'infinuer dans le cuivre.

Cette opération consiste à adapter à la planche un étau à main comme lorsqu'on veut vernir les cuivres dans l'opération de la gravure à l'eau-forte. On a un réchaud plein d'un feu modéré qu'on recouvre encore d'une cendre légère : on expose la planche à huit pouces au-dessus du feu, en la tenant horizontalement, & la promenant sans cesse, toujours à la même hauteur, afin qu'elle s'échauffe également sans que la résine se brûle.

A proportion que le cuivre se pénetre de chaleur, on apperçoit la résine se dissoudre & prendre insensiblement la couleur du vernis qui est sur le reste de la planche : on voit paroître par

par gradation le trait qui eſt gravé ſur cette planche, & qui ſe deſſine en noir ; & la réſine qui couvre tous les intervalles qui ont été découverts par la liqueur noire, devient blanche.

Alors on ceſſe de chauffer la planche, & on la poſe ſur un marbre, afin qu'elle ſe refroidiſſe. Il faut donner un degré de chaleur de plus, lorſque la gravure doit produire des tons vigoureux, que lorſqu'elle doit produire des tons unis & tranquilles.

Lorſque la planche eſt entièrement refroidie, on la borde avec de la cire, comme dans la gravure ordinaire à l'eau-forte, & on la fait mordre.

Manière de faire mordre la gravure en lavis. On a de l'eau-forte dans deux bouteilles ; la première contient deux parties d'eau pure ſur une partie de bonne eau-forte.

La ſeconde contient trois parties d'eau pure & une partie d'eau-forte. La première ſert à faire mordre la planche dans les détails, & la ſeconde s'emploie pour les ciels, & généralement pour tous les tons les plus doux.

Echantillons. Pour produire à coup ſûr la juſteſſe des tons qu'exige le deſſin, il faut ſe faire un échantillon qui ſerve de diapaſon.

On a une petite planche de cuivre, de cinq à ſix pouces de long : on la vernit ſans la noircir ; &, avec la liqueur à l'eſſence, on lave ſur cette planche une ou pluſieurs bandes : on l'eſſuie, on la poudre de réſine, & on la fait mordre en lavis. Lorſqu'elle a mordu deux minutes, on la fait ſécher, & on en couvre un pouce : on fait mordre le reſte encore deux minutes, & on en recouvre encore un pouce : enfin, on continue de la même manière, juſqu'à ce que l'échantillon tout entier ſoit mordu par gradation.

On en fait tirer des épreuves que l'on a toujours devant ſoi en faiſant mordre. On fait un échantillon avec l'eau-forte de chacune des deux bouteilles ſur leſquelles, pour plus de ſûreté, on en colle une épreuve.

Soins à prendre pendant la morſure. On a une montre devant ſoi, & alors on fait mordre le lavis en obſervant, par la comparaiſon du deſſin que l'on copie avec l'échantillon, le temps qu'il faut laiſſer mordre chaque teinte. A meſure que chacune a aſſez mordu, on la couvre avec du vernis noir.

Ce vernis à couvrir eſt ſimplement, comme pour la gravure à l'eau-forte, du vernis blanc, ou vernis de Veniſe, dont on ſe ſert pour vernir les tableaux. A meſure qu'on veut en faire uſage, on le mêle avec du noir de fumée. On a grand ſoin de le bien délayer chaque fois qu'on s'en ſert.

Pour faire mordre la planche avec ſuccès, il faut bien obſerver ce qui ſuit.

Après avoir bordé la planche avec de la cire, on forme à l'un des coins un gouleau plus haut que la bordure

On répand l'eau-forte ſur la planche ; on la laiſſe mordre le temps que l'on juge convenable. Enſuite on remet l'eau dans la bouteille par le moyen d'un entonnoir de verre : on verſe de l'eau un peu tiède ſur la planche pour la laver ; on laiſſe un peu égoutter l'eau, & l'on fait ſécher la planche. Pour que ce deſſéchement ſoit plus prompt, on étend deſſus de vieux linges fins, que l'on preſſe avec les mains. De cette manière la planche ne conſerve plus d'humidité ; s'il en reſtoit, elle ſeroit préjudiciable à la gravure.

Lorſque la planche eſt bien ſeche, on obſerve les parties qui ſont aſſez mordues, & on les couvre avec du vernis. Auſſi-tôt que ce vernis eſt ſec, & il l'eſt fort promptement, on recommence à faire mordre la planche, & l'on recommence cette opération autant de fois que les gradations ci-deſſus l'exigent.

Après avoir ainſi copié tous les détails du deſſin par cette première opération, on nétoie la planche, & on la vernit de nouveau, ſans la noircir.

Pour la nétoyer, il faut premièrement en arracher la bordure de cire, la reprendre avec l'eau, & l'eſſuyer au-deſſus d'un feu doux, en verſant deſſus un peu d'eſſence de thérébentine : après quoi on la vernit, comme la première fois, & après avoir bien obſervé les mêmes précautions, on lave avec le pinceau les maſſes qu'on fait mordre enſuite. En lavant les grandes maſſes, il ne faut pas épargner la liqueur, & on la paſſe hardiment ſur les travaux qui ſont déjà gravés.

On grave de cette manière auſſi proprement que l'on deſſine au lavis : mais comme les trous multipliés & imperceptibles qu'elle produit ont peu de profondeur, il ne faut pas s'attendre à tirer un grand nombre de belles épreuves.

L'uſage des échantillons, que recommande l'auteur, ne doit pas être infaillible, & demande à être ſuppléé ſouvent par l'expérience. Il s'en faut bien que l'eau-forte ait, en tout temps, une égale activité : elle mord bien plus lentement en hiver qu'en été, & bien plus lentement encore dans un temps humide que dans un temps ſec.

AUTRE GRAVURE AU LAVIS. Le procédé qu'on vient de donner eſt très-difficile pour les perſonnes qui n'ont pas une très-grande pratique du deſſin, & même du deſſin au lavis, & l'on peut aſſurer qu'elles ne produiront que des ouvrages défectueux. Elle conſiſte, comme on l'a vu, à laver ſur le cuivre apprêté, comme on laveroit ſur du papier. D'ailleurs avec beaucoup

Digitized by Google

d'habileté, on fera dans ce genre des esquisses pleines de goût, mais on ne parviendra peut-être pas à faire des ouvrages très-finis, dans lesquels il faut que les différentes teintes s'unissent par des nuances imperceptibles, & se perdent les unes dans les autres.

Mais on grave au lavis avec des outils, & l'on peut, dans cette manière, fondre les teintes, les unir, les renfoncer, reprendre les travaux ébauchés, les caresser, les peindre, en diminuer, en augmenter la vigueur.

Le cuivre étant préparé comme pour la gravure au burin, on y porte le trait de la même manière : c'est-à-dire qu'on le calque sur le vernis, & qu'on le trace à la pointe assez profondément pour qu'on puisse l'appercevoir quand le cuivre sera découvert, assez légerement pour qu'il ne subsiste pas quand les travaux seront établis. On enleve ensuite le vernis, & l'on travaille avec des outils de différentes fortes, mais qui tous tiennent de la roulette. Les uns se nomment outils fixes parce qu'ils ne roulent pas sur un pivot, mais qu'on les tourne par un mouvement des doigts : les autres sous des roulettes mobiles. On a des outils fixes à un seul rang de grainure ; on en a qui sont composés de deux, trois rangs & davantage. La grainure differe de grosseur, depuis des grains presqu'imperceptibles à la vue, & qu'on ne reconnoît distinctement qu'à la loupe, jusqu'à des grains qui font sur le cuivre des points gros & profonds. On se sert pour établir le trait d'outils fixes à un seul rang de grains : on établit les masses avec des outils roulans ou fixes qui en ont des rangs multipliés. Les teintes les plus légères se font avec des outils à très-petits grains qui impriment dans le cuivre des traits imperceptibles, mais qui multipliés & extrêmement rapprochés les uns des autres, établissent une teinte unie comme on pourroit le faire au pinceau. Pour les teintes plus vigoureuses, on prend des outils dont le grain soit plus nourri & perce le cuivre plus profondément. On ébarbe les points, comme on ébarbe les tailles dans la gravure au burin. On doit commencer par les teintes vigoureuses, car si l'on commençoit par les teintes légères, on les useroit dans la suite des travaux. Les personnes qui ont quelque pratique du burin, accompagnent au besoin de points au burin, ceux qu'elles ont établis avec d'autres outils. Une masse, dans laquelle il s'annonce des points un peu plus marqués que ceux qui la forment, sans que cependant ils fassent tache, ou puissent être remarqués, imite assez bien le grainé presqu'insensible de l'encre de la Chine, ou du bistre qui ne sont autre chose que des poudres impalpables & colorées, délayées dans un liquide.

Le procédé de la *gravure au lavis* par le moyen des outils est bien plus lent que celui de M. le Prince ; mais les planches gravées de cette manière fourniſſent un bien plus grand nombre de bonnes épreuves.

Des artistes sont parvenus à imiter à-peu-près le lavis par une manœuvre bien plus lente encore. Ils n'employent que la pointe du burin ; ils choisissent des burins recourbés en manière de sabres. Les points qu'ils tracent se contrarient entr'eux par le sens dans lequel ils sont pris. Après avoir fait une suite de points de droite à gauche de la planche, ils la retournent pour en faire une autre suite de gauche à droite ; ils établissent de même des suites de points de haut en bas, de bas en haut, d'angle en angle. Il existe de petits bas-reliefs gravés de cette manière avec goût. Ces sortes de travaux sont très-solides ; mais ce procédé seroit bien lent, &, je crois, insuffisant pour de grands ouvrages.

GRAVURE *à la manière de la peinture à gouaſſe, ou des deſſins à l'aquarelle.* Il faut graver les planches de l'une des manières que nous avons indiquées pour l'imitation du lavis. On grave autant de planches que l'on doit employer de couleurs différentes, & l'on suit pour cela, de même que pour l'impression, le procédé inventé par le Blon, & dont nous avons rendu compte.

GRAVURE EN BOIS. Cette gravure est fort ancienne à la Chine & aux Indes, où l'on a fabriqué des toiles peintes (on devroit dire imprimées) depuis un temps immémorial ; elle paroît avoir donné naissance à l'art d'imprimer. Les Chinois ont d'abord gravé leurs caractères sur des morceaux de bois qu'ils enduisoient d'encre, & qu'ils appliquoient ensuite sur le satin & d'autres étoffes minces & légeres. (1) Nous avions des tablettes gravées en creux, que nous remplissions de cire pour en avoir le relief, lorsque Laurent Coster imprima l'écriture avec des planches de bois ; Coster inventa cet art en 1420. Mentel parut en 1440 ; Guttenberg & ses associés en 1450 ; & la gravure tant en bois qu'en cuivre étoit connue en 1460. Il y a des personnes qui prétendent même qu'André Murano gravoit en cuivre en 1412, & Lupracht Ruſt dès 1450 : mais il est certain que Martin Schon, de Colmar, l'un des maîtres d'Albert Durer, exerça cet art en 1460, ou au plus tard en 1470.

Les Graveurs en bois ont été appellés ancien-

(1) Des branches de la race du peuple Tangour, peut-être aujourd'hui entièrement éteintes, & qui ont habité la Siberie, ont dû graver des caractères en bois : on a trouvé de leurs planches que l'on voyoit qui avoient été encrées, & par conséquent imprimées. J'en ai vu en Ruſſie, & l'on peut en voir une à Paris à la Bibliotheque du Roi, au dépôt des livres imprimés. (*Note du Rédacteur.*)

ſtement *Treilleurs en bois*, ce qui les a fait quelque fois confondre avec les Dominotiers. Il faut faire deux claſſes de ces graveurs : l'une des vieux, anciens ou petits maîtres, ou maîtres appellés *à la licorne, à l'étoile, aux pelles, aux chandeliers, à la dague &c.* parce que ces images accompagnoient ſur leurs planches les initiales de leurs noms ; l'autre, des grands maîtres, tels qu'Albert Altorfer, né en Suiſſe, qui travailloit en 1500 ; Sebald Beham, ou de Boheme ; Hans Scuſelix ; Albert Durer, pere du peintre ; Jean de Gourmont ; Antoine de Crémone ; George Marhieu, de Lyon ; Antoine Van Leeſt ; Joſeph Porta, Gorſannus, Gaſpard Ruina, Joſeph Salviati, Pierre Gatin, André Mantegna, Albert Durer le peintre, Lucas de Cronach, Albert Aldegraf, Lucas de Leide, Lucas Ciamberlinus, Jollar, &c. On remarque dans Albert Durer des contre-tailles, des ſecondes, triples & quadruples tailles.

Ce fut en 1490 que parurent les premieres eſtampes à rentrées de deux planches ou teintes ; art qui ſe perfectionna en Italie en 1520. *Voyez Gravure en bois de camayeu.*

Ce fut au plus tard vers le commencement du ſeizième ſiecle qu'on appliqua la *gravure en bois* à l'impreſſion des cartes à jouer. Le Titien a gravé lui-même en bois quelques uns de ſes tableaux. Tout le monde connoît de nom la danſe des morts de Holbein. La *gravure en bois* s'étendit à la coſmographie, & Gérard Mercator exécuta en bois quelques unes de ſes cartes. Cet art fut encore cultivé par Joſt Aman ou Amman de Zurie ; Jacques Zuberlin de Tubingue ; Pierre Houck ou Houck Woveriot de Lorraine ; Jean de Cotcar ou Calker qui grava en bois les planches anatomiques de Veſale ; Jean Couſin ; Bernard Salomon, & Moni ; Fo, qui a gravé en bois des animaux pour Conrard Geſner ; le Vénitien Pagani, Michel Zimmerman, le Verrochio, Enec Bé, Sigiſmond Foyerabendts, Chriſtophe Ambarger, Simon Huter, Virgilius Solis ; Chriſtophe Chringer, dont on a une planche de la bataille de Lépante ; Chriſtophe, dit le Suiſſe ; Verdizzotti, Cruche, les trois Vichem.

On voit dans les ouvrages de S. C. Vichem, juſqu'à cinq à ſix tailles l'une ſur l'autre : il entendoit d'ailleurs très-bien le clair-obſcur. Ce fut alors qu'on commença, parmi nous, à imprimer des papiers dominotés. Ce premier pas conduiſit aux toiles peintes, dont les premieres parurent au commencement du regne de Louis XIII. Il y eut alors, & depuis, des graveurs célebres : Raeſe, Goujeon, Jean Le Clerc ; la carte des Gaules de celui-ci eſt un bel ouvrage : Vinccola, Berbrule, les deux Srimmers ; Ecmart qui a exécuté pluſieurs morceaux de Calot ; le libraire Guillaume Bé ; Duval, Chriſtophe Jéſer, qui a gravé d'après les tableaux de Rubens ; Pierre Le Sueur, Boulemont, Van-Heylen ; Jean Papillon, pere de l'auteur des mémoires qui ſont analyſés par lui-même dans cet article ; Vincent & Nicolas Le Sueur.

La *gravure en bois* devient très-difficile & très-pénible quand on a des planies, des fleurs, des animaux, des figures humaines & autres objets délicats à exécuter. Une planche qui n'a occupé un graveur en cuivre que quatre à cinq jours, pourra occuper un mois entier un graveur en bois. Pour s'en convaincre, qu'on jette les yeux ſur la *fig.* 50 & 51, *planche* III de la *gravure en bois.* Voilà quatre traits qui ne couteront guere plus à faire au burin ſur une planche de cuivre, qu'à la plume ſur le papier : mais s'il s'agit de les couper en bois, c'eſt autre choſe. Il faut 1°. couper & recouper, & enlever le bois en A. B. C. D. *figures* 52, 53 & 54, ce qui demande ſeize coups de pointes ; & en ſuivant l'opération juſqu'au bout, on en trouvera quarante-huit, ſans compter ceux ſur leſquels on eſt obligé de revenir par accident, & les vingt-quatre coups néceſſaires pour dégager fortement les traits de chaque côté. Voilà donc, pour quatre traits, ſoixante & douze coups de pointes, nombre qui ſeroit encore fort augmenté, s'il falloit dégager & éviider avec le fermoir les pleins A. A. A. *fig.* 54. Les quatre traits de cette figure 54 ſont blancs, & le creux du bois enlevé par la pointe eſt ombré. Si l'on ſentoit le fermoir entraîné par le fil du bois du côté des traits, ils en pourroient être endommagés ſi l'on ne quittoit le fermoir, & ſi l'on ne revenoit pas ſur ces endroits avec la pointe à graver. Lorſqu'on aura enlevé le bois de chaque côté entre les traits, par le dégagement du fermoir, il reſtera peu de choſe, qu'on ſéparera avec la gouge aux lieux A-A, &c. en la paſſant & repaſſant pluſieurs fois, afin de polir le fond de la *gravure.* Ces coups de fermoirs & de gouges ſont au moins doubles des coups de pointes ; mais ſi l'on vouloit, on pourroit démontrer à la rigueur que telle figure qui s'exécutera ſur cuivre en quatre-vingt-douze coups de burin (1), ne s'exécutera pas en bois à moins de mille huit cent quatre-vingt-douze coups de pointes, & trois mille ſix cents coups de fermoirs & de gouges. Il eſt vrai qu'en revanche une planche en bois peut fournir pluſieurs milliers d'épreuves. Il y a donc entre la *gravure* en cuivre & en bois une grande différence pour le travail. Mais il ne faut pas ignorer que, dans la *gravure en bois*, ce ſont les tailles de relief, ou d'épargne, qui marquent l'impreſſion, & que, par conſéquent,

(1) L'auteur de cet article ſuppoſe que, dans la gravure au burin, chaque taille ne coûte qu'un coup de burin. Mais il s'en faut bien qu'on grave en ce genre au premier coup, & il ſeroit difficile de compter combien de fois une taille a été rentrée depuis la plus foible ébauche, juſqu'à ſon dernier effet.

Digitized by Google

contre un coup ou une coupe de burin, qui forme un trait dans la *gravure* en cuivre & marque à l'impreſſion, il faut, dans la premiere de ces *gravures*, quatre coups pour enlever le bois de chaque côté du trait : ajoutez à cela les dégagemens à la pointe & au fermoir, & dans la préparation des champs à évuider, les coups de fermoir & de gouge qui ſont néceſſaires.

Les outils du graveur en bois ſont la pointe à graver, les fermoirs & gouges, le truſquin, l'entaille, le maillet, le racloir, l'équerre, les regles ſimples & paralleles, la fauſſe regle, le compas ſimple & à pluſieurs pointes, les porte-crayons, un marteau léger, un garde-vue, la mentonniere, la petite broſſe, la preſſe à tremper le papier, une petite balle, une pierre à l'huile, une pierre douce, une meule de grais montée, un petit broyon, un marbre, un rouleau garni de drap, un étau, des ſcies à main, une varlope, un rabot, un valet, & un établi ſolide.

La pointe à graver ſe fait avec un reſſort de pendule, d'un tiers de ligne d'épaiſſeur. On le coupe par bouts de la longueur de la fente du manche qu'on voit *fig.* 11 & 12. *Planche* I. on diviſe chaque bout ſur ſa longueur, ſuivant celle que l'on veut donner aux lames. Les lames, pour gros ouvrages, ont environ cinq lignes de largeur ; pour ouvrages délicats, deux lignes ou deux lignes & demie. On les dégroſſit & l'on en forme le taillant ſur la meule. On y tire un biſeau du côté gauche, ſur toute la longueur, à un demi pouce près, vers le bas, qu'on laiſſe ſans biſeau. *Voyez* la *fig.* 10. Le côté droit eſt aiguiſé tout plat ſans biſeau. *Voyez fig.* 9. Le dos du chef de la pointe, *fig.* 8, doit avoir un petit biſeau de chaque côté. On les trempe très-ſec, en les faiſant rougir ſur un feu de charbon vif, & en les plongeant ſubitement dans l'eau froide. On leur donne le recuit à la lumiere d'une chandelle, juſqu'au jaune foncé. Si elles devenoient violettes, elles ſeroient trop molles, ſurtout pour des *gravures* délicates & ſur le buis. On les emmanche un peu longues, comme d'un pouce ou deux ſur le manche fendu, qu'on ſerre par une corde tortillée, comme on voit *fig.* 7. On acheve de former le taillant & le dos du chef de la pointe ſur la pierre à l'huile. Il faut que la premiere partie A du chef ſoit aiguiſée vive par le dos, ou ſur l'épaiſſeur de la lame & ſans biſeau, & que la ſeconde, qui eſt déja oblique, en ait au contraire deux, comme on voit en B *fig* 8. 9. 10. On enleve le morfil qui ſe fait de chaque côté à la premiere partie du chef A, en paſſant l'angle des deux vives arrêtes ſur la pierre à l'huile. Ce morfil graſſeroit le bois, lorſqu'on y feroit entrer la pointe pour graver. On adoucit enſuite le taillant ſur la pierre douce, ſoit avec de l'eau, ſoit avec de la ſalive : on en ôte auſſi le morfil. On place alors la lame dans la fente du manche : on met tout le long du manche, du côté du taillant, un papier plié en deux ou trois, ou une petite carte, pour empêcher que le taillant ne coupe la corde qu'on tortillera ſur le manche pour en tenir les deux parties aſſemblées. On fixelle le manche en commençant par la partie ſupérieure où ſont les haches, planche I. *fig.* 11 & 12, B, deſtinées à recevoir & à retenir la ficelle, & l'on deſcend du haut en bas. Par ce moyen, on attache la lame ſur toute ſa longueur, on la tire du manche, & on la laiſſe ſortir de la quantité convenable à meſure qu'elle ſe caſſe, ſe raccourcit ou ſe gâte, ou qu'on la raccommode.

On trouve des fermoirs & des gouges de toutes les longueurs chez le clinquaillier. On les emmanchera de la longueur qu'on voit planche II. *fig.* 13, 14 & 15. Les manches ſont à virole pour retenir l'outil, & à bouton pour être plus commodes à la main : on abbat une moitié du bouton, comme on fait aux manches de burins dans la gravure en taille-douce, D, *fig.* 14 : cela les rend plus aiſés à tenir, & empêche qu'ils ne gênent la main lorſqu'on vuide les champs. Il faudra obſerver de mettre le biſeau du taillant du côté où une partie du manche eſt coupée & applattie, & que le côté ſans biſeau ſoit placé comme dans la *fig.* 14.

Pour être bien outillé, il faut avoir des fermoirs depuis environ trois lignes de large au taillant, juſqu'au diametre de la tête d'une moyenne aiguille à coudre. On ſe fert quelquefois d'aiguilles pour en faire de petits fermoirs, *fig.* 15. on les emmanche dans de la cire d'Eſpagne chaude, que l'on fait entrer dans des viroles longues, creuſes, ajuſtées, & tenues d'une couple de lignes ou davantage à des manches de bois plus courts, afin que le tout aſſemblé ſoit de la même longueur que les autres manches.

Les gouges ſeront emmanchées comme les fermoirs. Il ne faut pas qu'elles ſoient pour le graveur auſſi arrondies que pour le ſculpteur, & le demi-cercle qui en forme le taillant en doit être plus développé. Dans les parties angulaires à vuider, on peut ſe ſervir d'un fermoir aſſez rond ou à taillant oblique : mais il en faudroit avoir qui euſſent le taillant & ſon biſeau formés les uns d'un côté, les autres du côté oppoſé ; obſervant de les emmancher toujours le côté du biſeau vers celui du manche où une partie du bouton aura été abbattue ; & que les manches ſoient longs, à pans arrondis ou ronds, afin de pouvoir être tenus à pleine main. Voyez la forme de la gouge, *fig.* 20.

Le maillet ſera léger & guere plus gros que le poing.

Le truſquin que l'on voit *fig.* 23, ne ſert au graveur que pour graver des filets autour des vignettes, ou à guider, lorſqu'il s'agit de faire des tailles horizontales ou perpendiculaires. Il eſt

petit ; la pointe n'en doit pas être vive ; elle pourroit gâter le bois par des traces qu'elle laisseroit en des endroits où l'on seroit obligé de graver des tailles. Que cette pointe soit adoucie & un peu arrondie.

L'entaille *fig.* 37, sera nécessaire à ceux qui gravent des pièces délicates, comme lettres grises, petites vignettes, fleurons, &c. Elle prendra & serrera fortement, par le moyen de ses coins, ces ouvrages que l'artiste ne peut tenir entre ses doigts.

Le racloir, *fig.* 17, servira à unir & polir la superficie des bois destinés à la *gravure*, au sortir des mains du menuisier ou de l'ébéniste. La lame A doit en être aiguisée vive sur son épaisseur, afin que le morfil grave & use le bois. Il en faut un autre qui n'ait pas de morfil, pour les cas où il ne faut qu'adoucir. On peut substituer la prêle au racloir : c'est même avec la prêle qu'on acheve de préparer le bois.

L'équerre du cuivre, *fig.* 24, servira pour tracer des lignes droites, horitontales ou perpendiculaires, avec la pointe à calquer, ou elle tiendra lieu du trusquin lorsqu'on aura des tailles paralleles a faire.

Il faut des régles simples, composées, &c. Elles serviront à tirer des paralleles à la plume sans le compas. La fausse régle, *fig.* 25, servira à tirer des rayons d'un point donné, comme centre, soit avec la plume, soit avec la pointe à calquer, qui n'est autre chose qu'une aiguille emmanchée dans un manche à longue virole, comme celui des petits fermoirs, & dont on a formé la pointe par le côté de la pointe qu'on a cassée, & arrondie, ou émoussée.

Il faut au graveur un compas à plusieurs pointes, un porte-crayon, un tire-ligne, &c. Il est inutile d'insister sur l'usage de ces instrumens assez connus de tous les artistes, qui en ont tous un besoin plus ou moins fréquent.

Le garde-vue, *fig.* 35, est un morceau de carton d'environ sept pouces de large sur cinq de haut, qui s'applique sur le front, & qui garantit les yeux du grand jour. Au lieu de carton il peut être de taffetas verd affermi par un encadrement de fil d'archal, ou de leton, & être muni d'un cercle aussi de fil d'archal qui prend la forme de la tête & sert à le contenir.

La mentonniere, *fig.* 34, est une toile piquée qu'on s'attache sur la bouche au moyen de deux cordons. Elle empêche l'haleine de se porter en hiver sur le bois, de le mouiller, & de détremper l'encre du dessin. Sans mentonniere, si l'on travaille des pièces délicates, l'humidité de l'haleine fera détremper le bois, & l'on ne saura plus, après avoir fait les coupes, où l'on aura passé la pointe pour marquer le lieu des recoupes. La mentonniere est nécessaire surtout, si l'on travaille sur le buis ; on peut s'en passer quand on grave sur le poirier.

Il faut des brosses douces, dont le poil soit coupé court avec des ciseaux, pour nettoyer la poussiere & les petits copeaux. Voyez *fig.* 36.

Une petite presse, telle que celle dont se servent les parcheminiers, perruquiers, &c. qu'on voit *fig.* 41, est nécessaire pour mettre le papier qu'on aura mouillé avec une éponge, pour qu'il s'imbe be d'eau bien également. Pour cet effet, on le manie & le remanie, on le remet sous la presse, & on le laisse quelques heures de suite entre chacune de ces opérations.

On doit joindre à la presse un broyon qu'on voit B : C de la *fig.* 40 ; il est à peu près de la hauteur de la main. Il faut aussi avoir un rouleau, *fig.* 43, qui ait à peu près 15 à 18 pouces de longueur, qui soit garni de drap, & dont les poignées soient assez longues pour être tenues à pleines mains.

On se munira de balles telles que celles dont se servent les imprimeurs de livres pour encrer les formes. Voyez *fig.* 42.

Si l'on ajoute à ces derniers outils le marbre sur lequel on broye le noir au moyen du broyon, on aura tout ce qu'il faut pour tirer des épreuves de sa planche, sans la porter chez l'imprimeur.

Bois propre à la gravure. Le poirier, le pommier, le cornier, le buis, en un mot, tous les bois qui ne sont pas poreux, sont propres à la *gravure en bois* : mais le buis est à préférer. Les substances dures & sèches, telles que le gayac, le coco, la palissante, l'ébene, les bois d'Inde, sont sujettes à s'égrener ; il n'en faut point employer, non plus que des bois blancs & mous. Il faut, après avoir choisi le bois, en faire équarrir les morceaux par l'ébéniste ou le menuisier, quand même les figures qu'on auroit à traiter seroient rondes, ovales, &c. On leur donnera dix lignes d'épaisseur ; c'est celle de l'épaisseur de la lettre d'imprimerie. On peut tenir les morceaux à fleurons, armes, &c. moins hauts : on y suppléera par dessous avec des cartes, & le coup de presse en étant amorti, les bords de la gravure n'en seront point écrasés ; la planche en durera plus longtemps.

Principes de la gravure en bois. Que celui qui veut graver ait un établi de la hauteur convenable : qu'il n'ait point la tête trop baissée ni le corps trop droit ; que son établi soit un peu élevé en pupitre : qu'il ait le jour en face, parce que la coupe faite, la petite ombre du bois coupé le guidera pour la recoupe. Sans cette ombre on auroit peine en hiver, lorsque l'humidité ou l'haleine enfle le bois, à discerner la trace de la pointe. Qu'il fasse d'abord quelques traits sur un morceau de poirier, au bout de la pointe, sans que ces traits ayent été dessinés. Pour cet effet, qu'il tienne la planche fermement de la main gauche ; qu'il ait dans la droite sa pointe à gra-

Digitized by Google

ver, à-peu-près comme une plume à écrire. Mais que ſa main ſoit un peu plus tournée & penchée vers le corps. Que le biſeau du taillant de la pointe ſoit du même côté, enſorte qu'on ne voye preſque que l'épaiſſeur de la lame, obliquement, très-peu du plat, du taillant & du bout de la pointe, & le deſſus de la main. Qu'il enfonce l'outil dans le bois, ſur le plan incliné du biſeau du taillant, & qu'il faſſe la coupe. C'eſt la premiere & la principale opération du graveur. Que les deux derniers doigts de ſa main poſent ſur la planche, pour ne pas être gênés, en tirant la pointe de gauche à droite, comme on voit en A. *planche* III. *fig.* 44. C'eſt le contraire de la gravure au burin, où l'outil eſt pouſſé de droite à gauche.

Pour enlever le bois coupé, on fait la recoupe; c'eſt la ſeconde opération. Que la main ſoit tournée en dehors du corps, de façon qu'on n'en voye que le pouce & l'index qui tiennent la pointe, avec le bout du doigt du milieu: que les autres doigts ſoient poſés & preſque cachés ſur la planche: qu'on enfonce la pointe au-deſſus de la coupe, & où l'on a commencé à la former, enſorte qu'elle entre dans le bois, appuyée en dehors du corps, ſur le côté du taillant qui n'a pas de biſeau, & que l'on voye tout le côté du taillant du biſeau, malgré l'ombre. Cela ſuppoſé, ſi l'on tire parallelement l'outil de gauche à droite, on enlevera le bois à meſure qu'il ſe détachera, comme on le voit en B, *fig.* 45.

Pour achever de former ou graver le trait, le contour, ou la taille commencée, on en fera autant qu'il a été dit, par une coupe & une recoupe du côté oppoſé à celui que l'on aura gravé: & on donnera à ce trait, ce contour, ou taille, une figure pyramidale ſur toute ſa longueur, plus ou moins menue, ſelon qu'on l'aura voulu.

On ſe formera la main en faiſant des traits en travers du fil du bois, comme en C *fig.* 46, retournant la planche, le fil du bois montant toujours devant ſoi, & faiſant une autre coupe, comme en D, *fig.* 47. Les deux coupes faites, on retournera la planche d'un autre ſens, le fil du bois en travers devant ſoi, & on y tracera à des diſtances égales d'autres coupes en échelle, depuis le haut juſqu'en bas, comme on voit en E, *fig.* 48. Les lignes tracées *fig.* 48, dénotant où l'on a paſſé la pointe, il s'agit d'enlever le bois à cette eſpece d'échelle: pour cela on recoupe & l'on acheve les tailles, comme dans la *fig.* 49, commençant toujours par celle d'en-haut, & finiſſant par celle d'en bas. On voit, *fig.* 50 & 51, la forme que doivent avoir les tailles. Ce ſont comme des dents de ſcie, & l'eſpace qui les conſtitue eſt une eſpece de gouttiere.

Il faut bien prendre garde, à la coupe, de ne pas coucher la pointe vers le corps plus qu'il n'a été preſcrit: on s'expoſeroit à endommager les tailles par le pied, ce qui les rendroit ſujettes à ſe caſſer.

Quand on a fait des tailles en travers du fil du bois, s'il arrive qu'il ſoit diſpoſé à s'égrener, on exécute la recoupe avant la coupe.

Voilà pour les tailles droites. Les circulaires ou courbes ſe font en tournant un peu la main ſur elle-même devant ſoi, toujours de gauche à droite, tant à la coupe qu'à la recoupe, faiſant concourir à cette opération la main qui tient la planche, & qui la doit faire mouvoir dans le ſens oppoſé à celui de la main qui tient l'inſtrument: on commence la coupe & la recoupe en A, & on les finit en B, *fig.* 55, dans laquelle les traits blancs marquent le relief, & l'ombre marque les creux.

Les entre-tailles, ou tailles courtes entre des tailles longues, comme on en voit *fig.* 57, ſe font comme les tailles ordinaires, les raccourciſſant ſeulement à volonté.

Les entre-tailles ou tailles rentrées ou groſſies par endroits, ne ſe font pas autrement que les tailles, obſervant, ſur leur longueur, de réſerver des endroits plus épais & plus nourris, comme on en voit *fig.* 56.

Pour les contre-tailles, ou ſecondes tailles, on fait d'abord toutes les coupes paralleles, comme à des tailles ſimples: puis on croiſe ces coupes par d'autres ſous toutes ſortes d'angles, obſervant de ne pas trop enfoncer la pointe, de peur d'égrener ou même de détacher les croiſées. On procede enſuite quarreaux par quarreaux, en équerre, & on recoupe à contre-ſens de ce qui a été coupé. Lorſque tout eſt gravé, on paſſe en frottant l'ongle ſur les croiſées pour les raffermir. *Voyez* la *fig.* 59 où les quarreaux ſont creux, & les tailles croiſées de relief.

Tout ce que nous dirons des triples tailles, c'eſt qu'il faut, à chaque ſens de chaque taille, faire d'abord les trois coupes, ce qui diviſe ou coupe toutes leurs croiſées. On va poſement, on paſſe d'un petit quarreau à un autre, on y fait la recoupe, & on enleve le bois, ce qui ſuppoſe un artiſte exercé. *Voyez fig.* 60.

S'il arrive que, parmi des tailles, on en faſſe qui ſoient de beaucoup plus baſſes que celles entre leſquelles elles ſe trouvent, de ſorte que ces dernieres empêchent la balle d'atteindre aux autres, & par conſequent celles-ci de laiſſer aucun trait ſur le papier, on appelle ces tailles *tailles perdues*. L'effet en eſt irréparable, ſurtout dans les morceaux délicats.

Les points, ſi faciles à faire dans la *gravure* en cuivre, ſont très-difficiles dans la *gravure* en bois. Il faut qu'ils ſoient de relief, vuidés tout autour, & aſſez ſolides à la baſe pour ne point ſe caſſer ou s'écraſer. Pour cet effet, il faut faire cette baſe à quatre faces, en pyramide. On ne les arrangera point par colonnes, comme font ceux qui, après avoir gravé les tailles, les cou-

Digitized by Google

pent & recoupent tout en travers, pour abréger l'ouvrage, en exécutant d'une seule coupe & recoupe tous les points qu'ils ont à marquer : c'eſt hafarder de faire partir & ſauter tous les points qu'ils gravent ainſi, par les ſoubrefauts de la pointe de taille en taille. Il faut, après avoir diviſé toute la longueur d'une taille par des points, un à un, former à la taille d'à-côté les points correſpondans à l'entre-deux de chacun des autres, & ainſi de ſuite, comme on voit *fig.* 58. Si les points n'étoient point aſſez fins pour paroître ronds, il faudroit en abbattre ou adoucir les angles; car rien n'eſt plus déſagréable que des points quarrés à des ouvrages délicats, ſurtout à des chairs pointillés, s'il arrivoit d'en faire; ce qui eſt rare dans la *gravure en bois*, où l'on ne porte guére le fini juſques-là.

Les points longs, ou tailles courtes ſe font quelquefois au bout des grandes tailles, en les ſéparant à leurs extrémités. Il faut les rendre très-déliés & très-pointus à l'endroit où ils doivent ſe perdre dans les clairs. On en gliſſe auſſi parmi des tailles qui ombrent la pierre, &c. Alors il ſemble qu'il les faille faire d'égale épaiſſeur dans leur contre longueur, afin d'en obtenir l'effet des entre-tailles. Mais l'uſage de ces points longs eſt rare dans la *gravure en bois*.

Voilà des manœuvres auxquelles il faut s'exercer avant que de paſſer à des ſujets. On paſſera du poirier au buis, des traits aux deſſins, & des contours ſimples aux vuides. Il s'agit maintenant de vuider ſolidement & proprement la *gravure*. Dégagez d'abord fermement vos contours avec la pointe que vous paſſerez & repaſſerez dans tout le creux de la *gravure* qui bordera les champs ou parties de buis qu'il faut enlever & creuſer; ſervez-vous enſuite du fermoir pour enlever autour de ces traits le bois, partie par partie. Le dégagement avec la pointe qui aura précédé, empêchera le fil du bois d'entraîner le fermoir, & les copeaux qu'on ſéparera d'en attirer d'autres.

L'art de bien vuider a été aſſez négligé. Ou les artiſtes ſont mal outillés pour cette manœuvre, ou ils ne font conſiſter la perfection que dans les tailles, ou ils ſacrifient tout à la diligence, négligent la propreté & la ſolidité, & ne vuident les champs que ſuperficiellement ou groſſiérement, ſans les ragréer, polir & finir à la gouge; ou ils abandonnent ce travail à des apprentifs qui, ne prenant aucune attention pour ne pas appuyer la lame de l'outil ſur les traits, les meurtriſſent, les écraſent & les font égrener; ou qui baiſſant trop le coude en agiſſant, & tenant la lame du fermoir ou de la gouge preſque de niveau au plan ſur lequel la planche eſt poſée, font paſſer l'outil tout au travers de la *gravure*, & la défigurent par ſept à huit échappades ou breches; ou qui ne contenant pas leur main droite par la gauche, vont donner du taillant de l'outil au pied d'un contour, ou d'une taille qu'ils coupent, caſſent & ébrechent tout-à-fait. On ne répare ces accidens que par des piéces, & cette réparation laiſſe toujours de très-mauvais effets. D'ailleurs le *vuide* peu profond & groſſier, fait que des places qui doivent être blanches, viennent maculées d'encre.

Pour bien vuider une planche, il faut être aſſis plus haut que pour la graver. Cela fait, on plante une cheville dans un des trous répandus à diſtance ſur l'établi, pour y appuyer l'ouvrage s'il en eſt beſoin. On a un fermoir dans la main droite. Ce fermoir doit être de moyenne largeur, comme de deux lignes ou environ; la partie du bouton de ſon manche eſt placée dans la main, le biſeau du taillant de l'outil & un peu de l'épaiſſeur de la lame paroiſſant du côté droit ſur toute ſa longueur. On tient la planche de la main gauche, on écarte le pouce pour recevoir & ſoutenir le bout du pouce de l'autre main qui tient le fermoir: par ce moyen la lame de l'outil, appuyée du côté gauche, peut facilement gliſſer d'environ la longueur de quatre lignes ſeulement, en avançant & retirant vers le creux de la main les quatre autres doigts. C'eſt ainſi que l'outil va & vient à diſcrétion dans le bois. Cependant cette poſition n'eſt encore que préparatoire; pour dégager, on tirera le bras droit aſſez pour que l'outil pouſſé entre diagonalement dans le bois. Alors la ſituation des mains changera, & l'on vuidera ſans danger.

Le bois ainſi enlevé dans toute une longueur à volonté, & la planche ainſi vuidée, on y repaſſera le fermoir pour la polir partout, juſqu'à la baſe des contours ou traits.

Si l'on ſent, en dégageant, que l'on eſt dans le fil du bois, & qu'on en eſt entraîné, on reprendra la pointe qu'on repaſſera au pied du trait; ou, pour le mieux, on enfoncera moins l'outil par le côté du fil qu'à contre-fil.

S'il y a de petites parties à vuider qui n'exigent pas de dégagement avec le fermoir, il faut les vuider en plein avec des outils proportionnés à leurs eſpaces.

On voit même planche III. *fig.* 61 & 61, une planche entierement dégagée avec le fermoir. Il s'agit de vuider le grand champ. Il faut y procéder à coups de maillet, avec des gouges proportionnées, comme on le voit dans la vignette, *fig.* a. On commencera cette manœuvre à contre-fil, puis de droit fil: on formera ainſi un bloc de copeau qu'on enlevera. On réparera enſuite ces creux à la gouge ſans maillet, plaçant les mains comme nous l'avons indiqué ci-deſſus, & conduiſant l'outil de maniere à ne faire aucune échappade. Plus les places à vuider ſeront grandes, plus il faudra les creuſer, afin que les balles & le papier n'y atteignent pas à l'impreſſion. Ainſi une place d'un pouce de dia-

Digitized by Google

metre ſera creuſée d'environ trois lignes, & ainſi des autres à proportion.

Les parties à vuider ſur les bords d'une planche ſans filets, comme aux fleurons, aux figures de mathématique, &c. le feront à coups de gouges & de maillet, & preſque à moitié de leur épaiſſeur ſur leurs extrémités, pour peu que les places ſoient grandes, afin d'empêcher les balles & le papier d'y atteindre. Ces places n'étant point ſoutenues, les balles y pochent le plus, & il y faut vuider plus creux, plus d'à-plomb, & plus en fond qu'ailleurs. *Voyez pl. III.* fig. 63.

Malgré toutes ces précautions, s'il arrive de faire quelqu'échappade, & qu'il y ait quelque trait ou taille briſée, éclatée, il faut y remédier par une pièce, ainſi que nous allons l'indiquer.

Vuider & mettre pièces. Quelque bien miſes que ſoient des pièces, elles peuvent ſe renfler à l'impreſſion après avoir été mouillées, ou par d'autres cauſes, excéder alors le reſte de la ſuperficie, & marquer plus noir; ou ſi elles n'excèdent pas, laiſſer leurs limites ſur l'eſtampe.

Si une planche eſt échappadée, on prendra un fermoir de grandeur convenable; on en tournera le biſeau vers le dedans du trou qu'on veut pratiquer à l'endroit échappadé, & l'on fera ce trou qu'on tiendra d'abord plus petit. On tracera les limites du trou à petits coups; puis, avec un fermoir plus petit, on enlevera tout le bois de l'enceinte. L'attention principale, c'eſt de ne pas froiſſer & meurtrir les traits contigus à cette ouverture. On la creuſera de deux lignes plus profonde que le trait ébréché. On en applanira le fond, on en unira bien les côtés, on la repaſſera à la main & au fermoir. On en rendra les bords bien vifs & bien nets; on obſervera de la creuſer un peu plus large à ſon fond qu'à ſon entrée, afin que la pièce s'y étende, ſe reſſerre d'autant à ſa ſurface, & n'en puiſſe ſortir que difficilement.

Cela fait, on taillera un morceau de bois, de manière à remplir ce trou le plus exactement qu'il ſera poſſible. On l'y placera, le bois plein tourné en-deſſus, & le bois de bout tourné vers un des côtés. Après avoir enduit toute l'ouverture d'un peu de colle-forte ou de gomme arabique, ou même ſans cette précaution, on l'enchâſſera fortement à l'aide d'un maillet & d'un morceau de bois qu'on appuiera deſſus & ſur lequel on frappera. On enlevera enſuite avec un fermoir l'excédent de la pièce; on la polira, on deſſinera deſſus, & l'on recommencera à graver ſur la pièce comme on a gravé ſur le reſte de la planche.

Des paſſe-par-tout. On entend par ce mot des morceaux de bois troués, où l'on place telle lettre de fonte que l'on veut. Pour les bien faire, prenez un morceau de bois équarri, de la hauteur de la lettre: tracez deſſus & deſſous au truſquin le trou que vous y voulez percer. Arrêtez enſuite votre bois dans l'entaille: cuidez le deſſus & le deſſous au fermoir à une ligne ou deux de profondeur; puis le tranſportant de l'entaille dans un étau, arrêtez-le dedans, & le percez d'un ou de pluſieurs trous avec un villebrequin, juſqu'à moitié de l'épaiſſeur du bois. Faites-en autant de l'autre côté. Remettez-le enſuite dans l'entaille, &, avec des fermoirs de différentes formes, achevez d'emporter le bois qu'occupe l'intérieur du trou que vous avez à percer. Cela fait, poliſſez-en l'intérieur & les bords; tracez à la plume ce que vous y voulez graver, & achevez.

Epreuves. Voici comment on aura des épreuves de ſon ouvrage ſans recourir à l'imprimeur. On mouillera, avec une éponge, le papier, deux à deux feuillets, quatre à quatre, ſix à ſix. On intercallera une feuille ſèche entre chaque feuille mouillée. On maniera ces feuilles humectées, on les changera de côté, on les mêlera quelques heures après la trempe, on les mettra enſuite, auſſi pendant quelques heures, ſous la preſſe dont nous avons parlé dans l'énumération des outils du graveur: on recommencera à les manier, & on les mettra encore en preſſe. On aura du noir d'imprimeur qu'on broiera ſur le marbre; on en touchera, c'eſt-à-dire qu'on en enduira ſuffiſamment la partie inférieure de la balle. On promenera cette balle ſur la planche en la balançant pour qu'elle charge de noir la partie éminente de la gravure. On étendra une feuille de papier encore humide ſur la planche enduite de noir, & on paſſera le rouleau ſur la feuille. On concevra mieux cette opération en voyant travailler un imprimeur, avec la différence que l'imprimeur ſe ſert d'une preſſe au lieu de rouleau. Par le moyen que l'on vient de décrire, on aura une épreuve ſur laquelle on pourra retoucher ſon ouvrage. L'art de retoucher eſt, ſans contredit, la partie la plus difficile de la *gravure en bois.*

Retoucher. Dans la *gravure* en taille-douce, on entend par ce mot tantôt revenir ſur ſes travaux ébauchés pour terminer ſon ouvrage, & tantôt rendre de la profondeur aux travaux d'une planche uſée. Il ne ſe prend pas en ce dernier ſens dans la gravure en bois. On ne rétablit pas la taille d'épargne, quand elle s'eſt éclatée ou qu'elle eſt devenue filandreuſe par le long ſervice: ou du moins, s'il arrive que l'on répare ainſi quelques ouvrages, ce ne ſont que des morceaux groſſiers & non des *gravures* délicates. On auroit plutôt fait de graver une autre planche.

Le graveur en bois entend par *retoucher*, revenir

revenir sur une planche nouvelle pour la perfectionner, en affoiblissant les traits & les contours que l'on trouve trop durs, trop roides, ou trop marqués.

Tout se réduit ici à exhorter le graveur à faire cette retouche le plus judicieusement qu'il pourra, & à lui observer sur-tout qu'il ne lupléera pas le bois qu'il aura enlevé mal-à-propos. Nous en dirons davantage plus bas, & nous exposerons, d'après M. Papillon, les ressources qu'il a imaginées & portées dans son art.

Impression. Lorsque la planche est sortie des mains du graveur, c'est souvent à l'imprimeur, pour qui elle est destinée, à la faire valoir son prix.

Les ouvriers d'imprimerie que l'on nomme pressiers, ont coutume de n'encrer qu'une seule fois les balles pour tirer cinq épreuves; d'où il peut arriver que les premières soient pochées, les secondes boueuses, & les dernières grises: autant de défauts à éviter. Il faudroit à chaque épreuve prendre de l'encre & n'en prendre que ce qu'il faut; avoir des balles moins pesantes, toucher avec ménagement & moins de promptitude, en un mot user des précautions nécessaires.

Si le papier est trop sec, la *gravure* viendra neigeuse; nouveau défaut à éviter. La *gravure* est neigeuse, lorsque les tailles & les traits sont confondus, & qu'on n'apperçoit que de petits traits interrompus, & en quelque sorte vermiculés.

Si le papier est trop humide, on aura des taches, parce qu'il se trouvera des places où le papier aura pris trop de noir, & d'autres où il n'en aura pas pris assez.

Si la planche est plus haute que la lettre, il faut qu'elle vienne pochée. Laissez-la de niveau avec la lettre; le tympan foulera toujours assez; ou si l'empreinte n'est pas assez forte, vous aurez toujours la ressource des hausses.

Il ne faut pas croire qu'une planche en bois soit usée lorsqu'elle donne des épreuves grises ou neigeuses. C'est la faute de l'imprimeur & non de la planche. Ceux qui pensent que la foiblesse de l'épreuve est causée par la vétusté de la planche, sont trompés par l'opinion qu'il y a entre la *gravure* en cuivre & la *gravure en bois* une conformité qui n'existe point entre elles. Lorsque la planche d'une gravure en cuivre est usée, les traits s'affoiblissent, s'interrompent dans leur continuité, & quelquesuns s'effacent entièrement: la taille arrondie ne contient plus le noir, & ne peut en fournir au papier. Le contraire arrive dans la gravure en bois: les tailles se pâtent, se grossissent, se confondent & ne font plus qu'une masse. Jamais, en supposant d'ailleurs les conditions du tirage égales, une planche en bois ne donnera des épreuves plus noires que lorsqu'elle sera usée.

Supplement. Il y a peu de graveurs en bois qui ne sachent ce que nous avons dit jusqu'à présent sur leur art. Nous allons ajouter ici par supplément ce que M. Papillon a découvert, & ce qui lui appartient en propre.

La première de ses découvertes est relative à la manière de creuser & de préparer le bois pour graver des lointains ou des parties éclairées, & de graver les tailles déjà gravées, pour les rendre plus fortes & les faire ombrer davantage.

La seconde est relative à la manière de retoucher proprement la *gravure en bois*.

Nous finirons par ses idées sur la méthode d'imprimer les endroits creux.

Pour creuser, à une planche, un lointain, un ciel ou autre chose, on dellinera tout le reste, à la réserve de ces objets. Ensuite, pour ébaucher le creux, on prendra une gouge de la grandeur convenable; on enlevera le bois peu-à-peu, & autant qu'il sera possible, à contre-fil; & l'on en ôtera peu sur les bords, afin que la pente du creux commence en douceur, & qu'elle aille imperceptiblement en glacis. Cela est important. Si les bords étoient creusés trop profonds, ou d'à-plomb, la *gravure* ne marqueroit pas en ces endroits à l'impression, parce que la balle ne pourroit y atteindre; & quand la balle y toucheroit, les hausses qu'on seroit forcé de mettre au tympan feroient casser le papier à ces bords du creux.

On polira cette ébauche avec la même gouge le plus proprement qu'on pourra, afin d'avoir moins à travailler au grattoir à creuser. La lame de ce dernier instrument se fera avec un morceau de ressort de pendule, comme la pointe à graver. On trempera cette lame plutôt molle que sèche, afin qu'étant aiguisée, le morfil y tienne mieux. Il faut qu'elle soit tranchante sur l'épaisseur, comme au racloir ou grattoir ordinaire, & que cette partie soit courbe à droite & à gauche, & non de niveau comme à un formoir: les angles feroient des rayures qu'on auroit beaucoup de peine à atteindre & à effacer.

On prendra garde de ne pas trop creuser l'endroit que l'on voudra graver. Il ne faut donner qu'une demi-ligne de creux à un espace d'un pouce, & cela encore à l'endroit le plus profond.

Le creux étant ébauché parfaitement à la gouge, on le repassera & on le polira au grattoir à creuser, jusqu'à ce qu'il ait la concavité convenable, & qu'il soit sans rayures, sans dentelures, sans inégalités. Pour l'achever on se servira de la pierre.

Ce creux étant fini, on le frottera avec du sandarac en poudre, & l'on y dessinera ce qu'on

Digitized by Google

y voudra graver. Si c'eſt un ciel, un horizon, une riviere, ou quelqu'autre objet qui exige des tailles horizontales, ou perpendiculaires, on y tracera d'abord des lignes d'eſpace en eſpace avec le traiſquin. Sans ces guides, on ne graveroit jamais les tailles de niveau & bien d'à-plomb. On les croiroit telles, elles le paroîtroient, & elles ne produiroient pas cet effet à l'épreuve : elles ſeroient plus ou moins recourbées à l'extrémité ; c'eſt la fuite du plus ou moins de profondeur du creux.

Il faudra graver un peu plus à-plomb que de coutume ſur le glacis d'un endroit creuſé, afin que la *gravure* ne ſoit point faite ni couchée ſur le même plan que ce glacis, ce qui la rendroit ſujette à pocher ou à s'engorger d'encre. On levera le coude ou le poignet en y gravant, ſans quoi on riſqueroit de tenir la pointe s'arrêter par l'extrémité du manche aux bords ſupérieurs de l'endroit creuſé. Il faut auſſi que la *gravure* ſoit plus profonde ſur le glacis, & les traits des bords plus à-plomb, par les mêmes raiſons. On veillera à n'y point couper les tailles par le pied. Pour peu qu'on s'oublie, & qu'on ne contînt pas fermement ſa pointe, la pente du glacis rejetteroit l'outil en dehors en faiſant les coupes, & le repouſſeroit en dedans en faiſant les recoupes, ce qui occaſionneroit néceſſairement l'accident qu'on a dit.

Pour rendre des tailles plus fortes ou plus épaiſſes qu'elles n'auront été gravées, & qu'elles n'auront paru à la premiere épreuve, on grattera légérement leur ſuperficie. On ſent que puiſqu'elles ſont coupées en talus, on ne peut ôter quelque choſe de leur ſuperficie ſans leur donner plus de largeur. On ſe ſervira pour cette opération du grattoir à creuſer, ou plutôt du grattoir à ombrer, parce que celui-ci n'étant preſque point courbe, on en avancera plus facilement l'ouvrage. On choiſira celui de ces grattoirs qui mordra le mieux, & l'on grattera l'endroit à retoucher, opérant, autant qu'il ſera poſſible, dans le ſens du bois ; autrement on pourroit rendre les tailles barbelées. On évitera de les gratter ſur leur travers, de peur que le grattoir ne les égrene en ſautillant de taille en taille. On broſſera avec une petite broſſe, on ſoufflera ſur la *gravure*, afin de chaſſer la raclure du bois qui pourra reſter, & qui rempliroit les intervalles des tailles. Quand les tailles grattées paroîtront plus larges & plus nourries, on tirera une ſeconde épreuve de la planche. Si les tailles grattées ſemblent encore trop maigres, on recommencera ; & ainſi de ſuite, juſqu'à ce que l'on ſoit ſatisfait. Cependant il faut procéder avec circonſpection. D'a lleurs on ne parviendra pas à rendre très-larges des tailles qui auront été gravées très-fines & un peu écartées les unes des autres ; il faudroit atteindre à la racine des tailles, & ces tailles grattées, devenant trop baſſes, ne marqueroient pas à l'impreſſion, parce que leur ſommité ne pourroit atteindre le papier. Le milieu des endroits grattés doit être ſeulement d'un quart de ligne, ou tout au plus d'une demi-ligne plus bas que le reſte de la gravure. Le plus ou moins de profondeur doit dépendre du plus ou moins d'étendue de la partie qu'on ſe croit obligé de gratter. Si cette partie eſt petite, il faut lui donner moins de profondeur : car le papier, quoique comprimé par la preſſe ou le rouleau, ne pourroit aller atteindre le fond de l'eſpèce de trou qu'auroit formé le grattoir, s'il avoit trop de profondeur avec très-peu de largeur.

Il faut encore obſerver de former un glacis imperceptible qui, à meſure qu'on approchera des bords de la partie que l'on gratte, s'élève un peu davantage, & gagne imperceptiblement, & par la pente la plus douce, la *gravure* qui eſt à l'entour. Ce travail eſt très-néceſſaire pour faciliter le tirage des épreuves ; autrement les tailles grattées marqueroient difficilement à l'impreſſion, & l'on auroit la peine très-embarraſſante d'ajuſter des hauſſes au tympan. D'ailleurs on eſt toujours maître de retoucher & d'ammaigrir un peu avec la pointe à graver les tailles où l'on a formé ce glacis, quand on apperçoit que le grattoir les a rendues trop épaiſſes.

Cependant je ne puis nier, dit M. Papillon, que cette pratique de gratter les tailles pour les rendre plus fortes, ne m'ait fait ſouvent obſerver qu'elles devenoient inégales & brouillées ; qu'elles ſe pâtoient & ne faiſoient plus qu'une partie matte & noire. La pointe avoit enlevé le bois inégalement dans le fond des tailles par la coupe & par la recoupe. Comme il eſt impoſſible de l'enfoncer également partout, ſoit parce qu'il y a, dans le bois, des veines plus tendres les unes que les autres, ſoit par l'incertitude de la main & de l'œuil, il arrive qu'à meſure que l'on a plus approché du fond des tailles, on les a confondues davantage. Le ſeul remede qu'il y ait, c'eſt de repaſſer légérement la pointe dans les mêmes coupes & recoupes, & d'enlever le bois qui empêche le blanc de paroître net & égal. Cette remarque eſt importante. Alors la retouche eſt néceſſaire, à moins que le mauvais effet ne vînt de la pouſſiere retenue entre les tailles, d'où on la chaſſera avec une pointe à calquer, fine & non mordante, qu'on eſſuiera à chaque inſtant à meſure qu'on s'en ſervira. La pouſſiere peut tenir fortement, quand elle eſt mêlée avec le noir qui la maſtique, pour ainſi dire, dans la gravure.

On peut creuſer également le cormier, le poirier, &c, pour graver ſelon la méthode de M. Papillon ; mais il faut, en poliſſant, ſuivre le fil du bois ; ſi le grattoir avoit été employé

Digitized by Google

à contre-fil, on ne pourroit plus polir proprement. Il en faut dire autant des tailles que l'on gratteroit pour les rendre plus nourries après avoir été gravées.

Pluſieurs perſonnes s'étoient apperçues que les creux des planches de M. Papillon étoient travaillés ſingulièrement. Des graveurs en bois l'ont queſtionné là-deſſus; malgré cette obſervation de leur part, M. Papillon ne connoît aucun artiſte qui ait encore tenté de graver de cette manière. Ceux qui ſavent que l'on peut retoucher la *gravure en bois*, croient que ces creux ſont produits par la fréquence des retouches: & ce nombre même eſt fort petit, preſque perſonne ne croyant qu'on puiſſe retoucher une planche après une première épreuve. Quant à l'art de fortifier des tailles & de les rendre plus nourries, il penſe auſſi qu'aucun graveur ne s'en eſt aviſé, & il ajoute qu'il n'en eſt pas ſurpris, & que cette manœuvre lui paroîtroit abſurde à lui-même, ſi l'expérience qu'il en a faite ne la juſtifioit.

Manière de retoucher proprement. Il n'y a preſqu'aucun morceau gravé en bois qui n'ait beſoin, après la première épreuve, d'être retouché, quelque net qu'il paroiſſe, à moins qu'il ne ſoit de forte taille, comme une affiche de comédie, &c. Les pièces délicates ne peuvent reſter gravées au premier coup, parce que, deſtinées pour l'imprimerie en lettres, & foulées par la preſſe bien plus fortement que par le rouleau, elles paroîtront bien nettes lorſque les épreuves ſeront tirées au rouleau par le graveur, & toutes les tailles délicates en paroîtront dures, quand elles ſeront imprimées ſous la preſſe. On ne peut donc alors ſe diſpenſer de les retoucher.

Pour ne pas toujours avoir à regarder en gravant, lorſqu'il s'agira de placer & de traiter les ombres, un deſſin qui eſt dans un ſens contraire de celui qui ſe trouve ſur la planche, M. Papillon lave à l'encre de la Chine ſes deſſins ſur le bois même: ce qui épargne du temps & donne du feu. Il ne fait qu'un croquis au crayon rouge; il le calque ſur la planche, le rectifie enſuite à la mine de plomb, & finit à l'encre & à la plume, traçant, lavant, & ombrant. L'encre de la Chine qui a ſervi à ombrer peut former ſur la planche une certaine épaiſſeur: ainſi, avant de faire une première épreuve, on nettoiera la planche avec une éponge imbibée d'eau, on la laiſſera ſécher, & on tirera l'épreuve.

Si l'on s'apperçoit qu'il y ait beaucoup à retoucher, on ne tirera pas, pour l'eſſuyer, une ſeconde épreuve ſans encre, car c'eſt de cette manière qu'on nettoie les planches. On laiſſera l'encre qui y ſera reſtée après le tirage de la première épreuve, &, par ce moyen, on diſtinguera facilement les tailles, & on remarquera les endroits qu'il faudra adoucir & abaiſſer. On retouchera ces endroits avec la pointe à graver.

Pour éviter de ſe ſalir les doigts, on laiſſera ſécher la planche un jour ou deux. La vue ſe repoſera pendant ce temps; car, fatiguée d'une application aſſidue d'un mois ou deux ſur une même planche, elle n'en peut preſque pas juger la première épreuve.

Pour retoucher, on aura devant ſoi ſon épreuve: on n'oubliera pas que les tailles y ſont à contre-ſens de celles de la planche. On verra ſi une taille eſt trop épaiſſe ſeulement dans quelques endroits, ou ſi elle l'eſt dans toute ſa longueur. On la diminuera d'épaiſſeur par le côté convenable, également autant qu'il eſt poſſible la diſtance de cette taille à la ſuivante, avec les autres entre-deux ou diſtances de tailles: on veillera à ne point trop ôter de bois, ſans quoi la taille ſera perdue; on aura ſoin de broſſer à meſure qu'on avancera, afin que les petits copeaux ne reſtent pas dans la gravure.

On ſent combien le deſſin eſt néceſſaire dans la retouche, ſoit pour ne pas eſtropier un contour, déplacer un muſcle, pécher contre le clair-obſcur; ſoit pour ne pas renfler ou ammaigrir mal à propos, en diminuant le trait par le côté oppoſé à celui qu'on devoit choiſir; ſoit pour ne pas rendre clair ce qui devoit reſter obſcur, en revenant ſur des tailles qui étoient bien; ſoit enfin pour ne pas courber ce qui devoit être redreſſé, & redreſſer ce qui devoit être courbé, &c.

Quand on ſera obligé de retoucher ou diminuer, par exemple, l'épaiſſeur du trait A, par le côté où il tiendra aux tailles B, on le fera taille par taille; c'eſt-à-dire qu'on appuiera un peu la pointe au côté de la coupe d'une taille, à ſon extrémité, ſur le trait duquel on ſera entrer le taillant de la pointe, ſuivant à-peu-près l'épaiſſeur du bois qu'on voudra ôter au trait. On fera la même choſe vis-à-vis, ſur le côté de la recoupe de la taille, qui eſt au-deſſus de celle dont on vient de parler. Cela fait, on retouchera le trait, en levant le bois depuis une taille juſqu'à l'autre, comme on voit par les points de la figure ſuivante: ce qui fera trois coups de pointe à donner entre ces deux tailles. Trait A, tailles B. C, partie retranchée du trait.

C'eſt ainſi qu'il faut s'y prendre, pour retoucher le trait du côté qu'il tient à des tailles; car ſi l'on faiſoit d'abord une coupe en paſſant la pointe dans l'épaiſſeur du trait & dans toute ſa longueur, pour couper & recouper enſuite le bois en travers, taille par taille, cela feroit coupe ſur coupe, & toutes les tailles ſeroient infailliblement endommagées, interrompues par le bout, & ne tiendroient plus au trait. Elles

en feroient séparées par l'ancienne coupe faite en cet endroit pour le tormer & pour dégager les tailles. Le bois se sépareroit de lui même en cet endroit, & l'on ne pourroit y remédier.

C'est de la même manière qu'on retouchera les *gravures* aux endroits qu'on aura creusés, &, s'il est nécessaire, où l'on aura gratté les tailles, observant de tenir toujours la pointe plus à-plomb sur le glacis des endroits creusés & des tailles gravées. Après avoir retouché, on tirera une seconde épreuve, qu'on retouchera, si le trait & les tailles ne paroissent pas encore assez adoucis; puis une troisième & une quatrième, jusqu'à ce qu'on soit satisfait de son travail.

On gardera dans un porte-feuille les dernières épreuves de chaque planche, selon l'ordre où elles auront été tirées avant & après les retouches, & l'on connoîtra par comparaison les progrès qu'on fera d'année en année.

Holbein, Bernard Salomon, & C. S. Vichem ont retouché quelques-uns de leurs morceaux en bois à la pointe à graver; mais seulement à certains endroits, à l'extrémité des tailles qui s'approchoient de la lumière, & jamais dans les grandes parties. Sur les estampes que M. Papillon possède de ces maîtres, il prétend qu'ils ne l'ont fait qu'une fois à chacune de leurs planches; excepté celle de la bible d'Holbein, où Abisaïg est à genoux devant David, & où la retouche est très-sensible aux traits de la montagne que l'on voit par la croisée de la chambre; quelques figures emblématiques de Bernard Salomon, & quelques morceaux de C. S. Vichem. Il est sûr que ces graveurs habiles entre les anciens n'ont pas retouché de lointains, ni de ciels; & que, parmi les modernes, Vincent le Sueur, son frère Pierre, & Nicolas fils de ce dernier, sont les seuls qui aient retouché leurs *gravures* à de grandes parties.

Manière de bien imprimer les endroits creusés de la gravure. On sera arrêter le papier aux endroits creusés, soit avec le doigt, le pouce, ou la paume de la main, selon leur étendue, lorsqu'on imprimera au rouleau. Ce secours est impraticable à l'impression par le moyen de la presse; mais alors on a celui des hausses & de la soule du tympan, qu'il faut toujours savoir préparer. On collera un ou deux morceaux de papier à l'endroit du tympan qui répondra au creux de la planche. Il faut que ces papiers occupent toute l'étendue du creux. Sur ces premiers papiers on en collera d'autres, autant qu'il sera nécessaire, mais en les faisant toujours aller en diminuant depuis le centre jusqu'à l'endroit où ils se terminent. Il ne faut pas couper ces papiers avec des ciseaux, mais en déchirer les bords; sans cette attention, l'épaisseur des bords du papier coupé net, formeroit une gauffrure & un trait blanc à l'épreuve.

Si un lointain ou un autre endroit creusé vient trop dur à l'impression, il faudra mettre une ou plusieurs hausses au tympan, de toute l'étendue de la planche; mais découper ces hausses & en ôter le papier à l'endroit qui répondra au lointain, ou même, sans employer de hausses, découper la feuille du tympan aux endroits convenables. On pourroit même, dans un besoin, y découper le parchemin du tympan & le premier langé ou blanchet. Il faudra que les blanchets aient déjà servi; neufs, ils feroient venir la gravure trop dure.

Voilà tout ce que nous avons cru devoir employer des mémoires très-savans & très-étendus que M. Papillon nous a communiqués sur son art: la réputation & les ouvrages de cet artiste doivent répondre de la bonté de cet article, si nous avons bien su tirer parti de ses lumières. Au reste, ces principes sont les premiers qui aient été publiés sur cet art: ils sont tous de M. Papillon; nous n'avons eu que le petit mérite de les rédiger. (*Article de l'ancienne Encyclopédie, extrait par M. Diderot, des mémoires de M. Papillon, graveur en bois.*)

Explication des Planches relatives à la gravure en bois.

PLANCHE PREMIÈRE.

Le haut de cette planche représente un attelier de graveur en bois. Plusieurs ouvriers sont diversement occupés. Un en *a*, à ébaucher des planches; un en *b*, à faire chauffer les outils pour les tremper; un autre en *c*, à les faire recuire à la lumière; plusieurs autres en *d*, à graver sur des planches de bois. Le reste de l'attelier est semé de différens outils propres à la gravure en bois.

Outils.

Figure 1. Etabli. A la table. B les pieds. C les valets.

Fig. 2. Rabot. A le rabot. B le fer.

Fig. 3. Varlope. A la varlope. B le fer. C le manche. D la volute.

Fig. 4. Scie à main. A le fer. B le chassis. C le manche.

Fig. 5 Maillet. A le maillet. B le manche.

Fig. 6. Marteau. A la tête. B la panne. C le manche.

Fig. 7 Pointe à graver emmanchée & ficelée. A la première partie du chef. B la seconde. C la ficelle tortillée. D le manche.

Fig. 8. Dos de la pointe à graver. A la première partie du chef. B la seconde.

Digitized by Google

Fig. 9. Côté sans biseau de la pointe à graver. A la première partie du chef. B la seconde.

Fig. 10. Côté du biseau de la pointe à graver. A la première partie du chef. B la seconde. C le biseau.

Fig. 11 & 12. Manches de bois pour les pointes à graver. A les fentes. B les bouts dentés pour retenir la ficelle. C les boutons.

PLANCHE DEUXIÈME.

Suite des outils.

Fig. 13. Fermoir vu de face. A le fer. B le biseau. C le manche.

Fig. 14. Fermoir vu de profil. A le fer. B le biseau. C le manche. D la partie abattue du manche.

Fig. 15. Petit fermoir fait avec une aiguille. A le fer. B le manche.

Fig. 16. Pointe à tracer. A la pointe. B le manche.

Fig. 17. Racloir. A le fer en queue d'aronde. B le manche.

Fig. 18. Petit grattoir. A le fer. B la pointe ou soie qui doit entrer dans le manche.

Fig. 19. Autre grattoir plus fort. A le fer. B la pointe.

Fig. 20. Gouge. A le tranchant concave. B la tige. C la pointe.

Fig. 21. Bec d'ane. A le taillant. B la tige. C la pointe.

Fig. 22. Burin en grain d'orge. A le taillant. B la tige. C la pointe.

Fig. 23. Trusquin. A le quarré. B la pointe. C la platine. D la clavette ou ferre.

Fig. 24. Equerre. A l'épaulement.

Fig. 25. Fauſſe règle à parallèle. A la règle. B platine. C bouton.

Fig. 26. Règle ſimple. A le chamfrein.

Fig. 27. Règle à parallèle. A les règles. B les platines. C les boutons.

Fig. 28. Pointe à l'encre du compas à quatre pointes.

Fig. 29. Pointe au crayon du compas à quatre pointes.

Fig. 30. Compas à quatre pointes. A la tête. B la pointe immobile. C la pointe mobile.

Fig. 31. Compas ſimple. A la tête. B les pointes.

Fig. 32. Porte-crayon. A le porte-crayon. B les viroles.

Fig. 33. Tire-lignes. A la tige. B le bouton. C les platines. D la vis.

Fig. 34. Mentonière. A le menton. B les cordons.

Fig. 35. Garde-vue.

Fig. 36. Broſſe.

Fig. 37. Entaille, A l'entaille. B la planche. C le coin.

Fig. 38. Pierre à l'huile. A la pierre. B le chaſſis.

Fig. 39. Meule montée. A la meule. B l'auge. C le ſupport. D les pieds. E la manivelle. F les pédales.

Fig. 40. Marbre. A le marbre. B le broyon. C le manche du broyon.

Fig. 41. Preſſe. A le papier preſſé. B les plateaux. C les cailles. D les vis. E les écrous.

Fig. 42. Balle pour encrer les planches. A le cuir cloué. B la poignée.

Fig. 43. Rouleau couvert de drap. A le rouleau. B les manches à viroles. C les boutons.

PLANCHE TROISIÈME.

Principes.

Fig. 44. Modèle d'une coupe. A la coupe.

Fig. 45. Modèle d'une recoupe. A la coupe. B la recoupe. C le copeau.

Fig. 46. Coupe pour former la main. C la coupe.

Fig. 47. Autres coupes pour former la main. D les coupes.

Fig. 48. Modèles de coupes en échelle. E coupes.

Fig. 49. Modèles de recoupes à quatre ou cinq reprifes. A la première. B la ſeconde. C la troiſième. D la quatrième. E la cinquième.

Fig. 50 & 51. Formes des tailles.

Fig. 52, 53 & 54. Modèles & comparaiſon de quatre lignes à tracer ſur une planche de bois, avec quatre autres ſemblables ſur une planche de cuivre.

Fig. 55. Modèle de tailles circulaires ou courbes. A B route de la pointe.

Fig. 56. Modèle d'entre-tailles ou tailles rentrées.

Fig. 57. Modèle d'entre-tailles ou tailles courtes entre des tailles longues.

Fig. 58. Modèle de points.

Fig. 59. Modèle de contre-tailles ou ſecondes tailles.

Fig. 60. Modèle de triples tailles.

Fig. 61 & 62. Modèles de planches ébauchées. A pièce preparée. B pièce placée. L champs évuidés.

Fig. 63. Modèle de planche faite.

GRAVURE EN BOIS *d'une ſorte taille.* C'eſt la même choſe que la *gravure* ordinaire en bois: la ſeule différence eſt que les tailles ſont plus groſſières; ce ſont d'ailleurs les mêmes manœuvres & les mêmes outils: mais il faut que les pointes ſoient plus épaiſſes, plus fortes de lames, & plus obliques à la première partie du chef. C'eſt en cette gravure que ſont les planches de dominoterie, de papiers communs de tapiſſerie, les affiches, les moules de cartes, les planches

Digitized by Google

de toiles peintes, &c. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

GRAVURE EN BOIS *matte & de relief.* C'eſt un diminutif de la précédente. Les groſſes lettres d'affiches, les maſſes de rentrées pour les camayeux & les toiles peintes, ſont gravées de cette manière. Elle eſt à l'uſage des fondeurs; c'eſt par ſon moyen qu'ils obtiennent en creux la terre ou le ſable où ils coulent les métaux. Le graveur doit obſerver en leur faveur de graver ſes traits & contours un peu en talus; ils en feront plus de dépouille, & le creux ne retiendra aucune partie du métal quand il s'agira d'en retirer la piece. Les planches de cuivre obtenues par cette méthode, ſe réparent & s'achevent au ciſelet: mais la *gravure en bois* à donné les groſſes maſſes, ce qui a épargné beaucoup d'ouvrage à l'artiſte qui, ſans ce moyen auroit été obligé d'exécuter au burin de grande parties. (*Article de l'ancienne Encyclopédie extrait des mémoires fournis par M.* PAILLON.)

GRAVURE EN CREUX, *ſur le bois.* On a, par le moyen de cette *gravure*, des empreintes de relief en pâte, terre, ou ſable préparés, beurre, cire, carton, &c. des ſceaux, des cachets, des armoiries de cloche à cire perdue, des figures pour la pâtiſſerie, les deſſerts, les ſucreries.

Il eſt vraiſemblable qu'on a commencé par graver ſur le bois, avant que de graver ſur aucune matière plus dure; & il ne l'eſt pas moins que la *gravure en creux*, appellée anciennement *engravure*, a précédé la *gravure*.

Il faut diſtinguer deux ſortes de *gravure en creux*, relativement aux outils dont on s'eſt ſervi.

L'une en goutiere, exécutée avec des outils tranchans, tels que le couteau, le fermoir, le canif, & la gouge.

L'autre plus parfaite, travaillée à la gouge plus ou moins courbe. Le fermoir & la pointe à graver n'y ſont que rarement employés. De-là, & ſes vives arrêtes, & ſes bords adoucis, & ſon caractère de dépouille que n'a pas la premiere, dont les angles & les vives arrêtes aigües ſont ſujets à retenir quelques parties des ſubſtances molles ſur leſquelles on veut avoir les reliefs des *gravures*.

Les anciens n'ont guère connu d'autres *gravures* que celles là, ſi l'on y ajoute celles qu'ils opéroient avec le fer brûlant.

Il faut, pour la *gravure en bois* & *de dépouille*, donner la préférence au buis qui ſe polit mieux qu'aucun autre bois. La manœuvre principale conſiſte à faire enſorte que les parties creuſées, quelles qu'elles ſoient, ne ſoient point coupées ſoit perpendiculairement au plan de la planche, ſoit en-deſſous. Il faut que les enfoncemens aillent en pente, depuis leurs bords, juſqu'à leurs fonds, & qu'ils n'ayent en général, aucune gouttiere, ni aucune ſaillie trop aigüe: le relief qui en viendroit ſeroit déſagréable, à moins que l'objet repréſenté ne l'eût exigé.

Les parties creuſées à deux, trois repriſes, ſont celles qui demandent le plus d'attention. Si l'écuſſon d'une armoirie, par exemple, étant creuſé d'un demi-pouce de profondeur, doit avoir un ſurtout, on le fera de deux lignes plus profond que le reſte, & les figures qu'il portera, d'une ligne, ou d'une demi-ligne. Quand aux petites parties qui pourront ſe faire à la main, d'un ſeul coup de gouge ou de fermoir, il faudra les couper nettes juſqu'au fond.

On montera ſur des manches les parties d'un ouvrage qui ſeront iſolées, & qui ſe rapporteront dans l'uſage les unes à côté des autres.

Si l'ouvrage & le manche étoient d'une ſeule pièce, comme il arrive quelquefois, le graveur ſe trouveroit ſouvent dans le cas de travailler ſur un bois de-bout, & de couper à contre-fil; ce qui rendroit la *gravure* ingrate.

Dans ce cas, on fera tourner le manche, & à l'extrémité du manche, on pratiquera une entaille, dans laquelle on enchâſſera une piece ſur laquelle on gravera; obſervant ſeulement que les bords de ces pieces aient les contours néceſſaires bien évidés, pour enlever les reliefs qu'on aura à en tirer.

On voit que ſi le graveur doit travailler ſur un rouleau fait au tour, il y trouvera ſon avantage, la forme lui donnant les ronds, quarts de ronds, & autres boſſes qu'il auroit été obligé de tirer d'une ſurface plane.

Les pieces iſolées demandent des doubles planches, & des parties creuſées à contredit les unes des autres. Il faut que les contours s'y correſpondent avec beaucoup de préciſion, afin qu'appliquées l'une d'un côté, l'autre de l'autre, la pate entre deux, le relief vienne comme on le déſire. C'eſt la ſuite de l'exactitude des repaires, & de la parfaite reſſemblance des deux morceaux gravés. (*Article de l'ancienne Encyclopédie, extrait par M. DIDEROT, des mémoires fournis par M. PAILLON.*)

GRAVURE EN BOIS *de camayeu.* On l'appelle auſſi *gravure de clair-obſcur*; elle eſt le réſultat de pluſieurs planches, pour les différentes couleurs de l'eſtampe.

Il eſt vraiſemblable que cette gravure a pris naiſſance chez quelqu'un de ces peuples orientaux qui, depuis un temps immémorial, ont l'uſage de peindre leurs toiles par le moyen de planches à rentrées & couleurs différentes.

La *gravure en bois* conduiſit à l'invention de l'imprimerie en lettres; & les premières rentrées de lettres en vermillon qu'on voit dans des

Digitized by Google

livres, dès 1470 & 1472, exécutées par Guttenberg, Schoeffer, & autres, suggérerent sans doute à quelque peintre allemand d'imiter les dessins faits avec la pierre noire sur le papier bleu, & rehaussés de blanc, avec deux planches en bois à rentrées, une pour le trait noir, & l'autre pour la teinte bleue, en réservant les hachures blanches. Cette découverte a procédé l'an 1500. On voit de ces estampes ou premiers camayeux datés de 1504, & ils ne sont pas sans mérite. Il y en a d'un goût gorgique de Martin Schoen, d'Albert Durer, de Hans ou Jean Burgkmaer, & de leurs contemporains.

Lucas de Leyde, Lucas Cranis ou de Cronach, Sebald, & presque tous ceux qui travailloient alors pour les imprimeurs en lettres, ont gravé à deux planches ou rentrées.

Les Italiens s'appliquerent aussi à ce genre après les Allemands. Voici ce qu'on en lit dans Félibien : « Hugo da Carpi, dit-il, publia dans » ses principes d'architecture une manière de » graver en bois, par le moyen de laquelle les » estampes paroissent comme lavées de clair-» obscur. Il falloit, pour cet effet, trois fortes » de planches d'un même dessin, lesquelles se » tiroient l'une après l'autre sous la presse, sur » une même estampe : elles étoient gravées de » façon que l'une servoit pour les jours & » les grandes lumières, l'autre pour les demi-» teintes, & la troisième pour les contours & » les ombres fortes ». On comprend que la planche pour les lumieres, c'est-à-dire pour les parties exprimées par du crayon blanc sur le dessin, est nécessaire si l'on imprime sur du papier de demi-teinte, & qu'elle est inutile, si l'on se sert de papier blanc.

Abraham Bosse qui a traité de tous les genres de *gravure*, a aussi parlé de la manière de graver d'Hugo da Carpi. « Au commencement du » seizième siècle, dit-il, on imagina en Italie » & en Allemagne l'art d'imiter en estampes » les dessins lavés, & l'epèce de peinture à » une seule couleur que les Italiens appellent » *chiaro-scuro*, & que nous connoissons sous » le nom de camayeu ». On voit par l'historique qui précède, que la *gravure en camayeu* est beaucoup plus ancienne que Bosse ne la fait. Il ajoute qu'avec le secours de cette invention, » on exprima le passage des ombres aux lumières » & les différentes teintes du lavis ; que celui » qui fit cette découverte s'appelloit Hugo da » Carpi, (autre erreur de Bosse) & qu'il executa » de fort belles choses d'après les dessins de » Raphaël & du Parmesan ». Il est certain que cette invention appartient aux Allemands, & il ne faut pas dérober à cette nation industrieuse la gloire que lui méritent ses découvertes.

Voici exactement ce que Hugo da Carpi exécuta, au jugement de M. Papillon, graveur en bois, qui a mieux examiné cette matière qu'Abraham Bosse, & qui nous a communiqué un petit mémoire là-dessus. Hugo da Carpi grava des rentrées ou planches par parties mattes, & employa jusqu'à quatre planches de bois pour une estampe, sans y faire aucune taille, les imprimant d'une seule couleur par dégradation de teintes, chaque planche donnant à l'estampe une teinte différente. Il affectoit de se servir de papier gris, dont la teinte très-foible se fondoit avec celles des planches gravées, & il parvint, par cette industrie, à donner à ses ouvrages un air de peinture fort voisin du camayeu.

Ce secret plut tellement à Raphaël, que ce grand peintre souhaita que plusieurs de ses compositions fussent perpétuées par ce procédé. Il grava lui même des camayeux en bois, & il y mit la lettre initiale de son nom, c'est-à-dire une R blanche ou de la teinte la plus claire de l'estampe.

Sylvestre ou Marc de Ravenne, mais particulierement François Mazzuolo, dit le Parmesan, ont beaucoup gravé de cette manière d'après Raphaël. Ils furent imités par Jérôme Mazzuolo, Antonio Frontano, le Beccafumi, Baldassorro, Perucci, Benedetto Penozzi, Lucas Cambiasi ou Cangiage, Roger, Henri & Hubert Goltz ou Goltzius. Le trait des médailles données en camayeu par Hubert Goltzius, peintre antiquaire, a été gravé à l'eau-forte. Plusieurs graveurs en ont fait autant depuis, pour avoir des copies plus exactes de dessins de peintres croqués à la plume & lavés de couleur : ressource que M. Papillon ne croyoit applicable qu'à cet usage ; car, suivant lui, le trait maigre de l'eau-forte n'a ni la beauté ni l'expression du trait gravé en bois, qui est plus vigoureux & plus nourri. Mais si M. Papillon avoit eu autant d'expérience de la *gravure* à l'eau-forte que de celle en bois, il auroit reconnu qu'il est possible de faire à la pointe un trait qui ait de la beauté & de l'expression sans maigreur, & sur-tout plus d'esprit & de flexibilité que dans la *gravure* en bois.

Dès le temps de Goltzius, des graveurs en camayeu varioient leurs rentrées par différentes couleurs du trait, & chargeoient cette *gravure* de tailles & de contre-tailles ; ce qui sortoit du genre, & nuisoit à l'effet de camayeu d'Hugo da Carpi. Cependant ces tailles peuvent être nécessaires quand il s'agit d'imiter un dessin dont l'artiste a soutenu les teintes de lavis par des hachures faites à la plume ou à la pointe du pinceau. Il faut avouer qu'il est très-difficile de rendre ce mélange heureux dans le genre de *gravure* dont il s'agit.

On a des estampes en camayeu de Vanius, Luvin, Dorigny, Bloemaert, Fortunius, André Andriam, Pierre Gallus, Ligosse de Vérone,

Digitized by Google

Barrocci, Antonio da Trento, Giuſeppe Scolari, Nicolas Ruſſiliani, Dominique Saliene, &c.

Cet art fleurit vers 1600 par les talens de Paul Muireeſſe d'Utrecht, George Lalleman, Bulinck, Stella, ſes filles & ſa nièce, les deux Maupin, le Guide, Coriolan, & Jean Coriolan; vers 1650, par les ouvrages de Chriſtophe Jegher qui a gravé d'après Rubens, de Montenat; & depuis par ceux de Vincent le Sueur qui n'a pas réuſſi en ce genre, & de Nicolas qui a exécuté avec plus de ſuccès des morceaux pour M. de Crorat & pour le comte de Caylus.

François Perrier, peintre natif de Franche-Comté, imagina, il y a environ cent ans (*), de graver à l'eau-forte toutes ſes rentrées de camayeu; ce qui, ſelon Boſſe, avoit été déjà tenté par le Parmeſan, qui avoit abandonné cette manière, parce qu'elle lui avoit paru trop meſquine. Elle ſe faiſoit à deux planches de cuivre, dont l'une imitoit le noir & l'autre le blanc; les épreuves étoient tirées ſur papier gris. Ces eſtampes étoient ſans agrément & ſans effet, & Perrier abandonna ſes planches de cuivre pour revenir à celles de bois.

Après ce petit hiſtorique, paſſons maintenant à la manœuvre de l'art. Voici comment Boſſe explique la manœuvre de graver en camayeu.

« Il faut, dit-il, avoir deux planches de pareille » grandeur, exactement ajuſtées l'une ſur l'au- » tre: on peut ſur l'une d'elles graver entière- » ment ce qu'on deſire, puis la faire imprimer » de noir ſur un papier gris & fort: & ayant » verni l'autre planche, & l'ayant miſe, le côté » verni dans l'endroit de l'empreinte que la » planche gravée a faite en imprimant ſur cette » feuille, la paſſer de même entre les rouleaux; » ladite eſtampe aura fait ſa contre-épreuve ſur » la planche vernie: après quoi, il faut graver » ſur cette planche les rehauts, & les faire très- » profondément creuſer à l'eau-forte. On peut » exécuter la même choſe avec le burin, & » même mieux.

» La plus grande difficulté dans tout ceci, » eſt de trouver du papier & une huile qui ne » faſſent point jaunir ni roniſſir le blanc. Le » meilleur eſt de ſe ſervir d'huile de noix très- » blanche & tirée ſans feu, puis la mettre dans » deux vaiſſeaux de plomb, & la laiſſer au ſoleil » juſqu'à ce qu'elle ſoit épaiſſie à la proportion » de l'huile foible dont nous allons parler. » Pour l'huile forte, on laiſſera l'un de ces » vaiſſeaux bien plus de temps au ſoleil.

» Il faut toujours avoir du blanc de plomb » bien net, & l'ayant lavé & broyé extrême- » ment fin, le faire ſécher, & en broyer avec » de l'huile foible bien à ſec, & après, l'allier » avec de l'autre huile plus forte & plus épaiſſe, » comme on a fait pour le noir. Puis ayant » imprimé de noir ou d'une autre couleur, ſur » de gros papier gris, la première planche qui » eſt gravée entièrement, vous en laiſſerez » ſécher l'impreſſion pendant dix à douze jours. » Alors ayant rendu ces eſtampes humides, il » faut encrer de ce blanc la planche où ſont » gravés les rehauts, de la même façon qu'on » imprime ordinairement, l'eſſuyer, & la paſſer » enſuite ſur la feuille de papier gris déjà im- » primée, enſorte qu'elle ſoit juſtement placée » dans le creux que la première planche y a » fait, prenant garde de ne point la mettre à » l'envers ou le haut en bas. Cela fait, il ne » s'agit plus que de la faire paſſer entre les » rouleaux. »

Ce procédé détaillé par Abraham Boſſe, eſt celui qu'a ſuivi Perrier, & qui conſiſtoit à graver, ſur le cuivre, deux planches, l'une pour imprimer le noir ſur un papier de demi-teinte, l'autre pour imprimer le blanc. On vient de voir le vice de cette manière, & combien lui eſt préférable la *gravure en bois*, qui peut d'ailleurs ſe paſſer d'une planche pour le blanc, en tirant les épreuves ſur papier blanc & laiſſant travailler le papier pour les lumières. Nous allons tâcher d'expoſer, d'une manière plus préciſe & plus claire, la manière de graver le camayeu en bois.

Les planches deſtinées à cette gravure ſe feront de poirier préférablement au buis, parce que, ſur le premier de ces bois, les maſſes prennent mieux la couleur que ſur le ſecond. Il ne faut ni d'autres outils, ni d'autres principes, que ceux dont on a parlé à l'article de la GRAVURE EN BOIS *mattе & de relief*.

Il faut graver autant de planches ou rentrées que l'on veut faire de tons. Les plus grands clairs ou les jours, comme hachures ou rehauts en blanc, doivent être formés en creux dans la planche, pour laiſſer au papier même à en donner la couleur. On gravera ſur cuivre à l'eau-forte le trait de l'eſtampe, quand on voudra imiter un deſſin lavé dont le trait ſoit fait à la plume & ne puiſſe guère être imité qu'à la pointe. Si les ombres lavées ſont chargées de quelques hachures à la plume, on imitera ces hachures ſur la même planche.

La difficulté de cette gravure conſiſte en grande partie dans la juſteſſe des rentrées de chaque planche ou teinte. On y réuſſira par le moyen des pointes ajuſtées & de la friſquette, comme à l'impreſſion en lettres: voyez le mot FRISQUETTE: mais mieux encore par le moyen d'une machine telle que celle dont nous allons donner la deſcription.

Lorſque les planches ou rentrées d'une eſtampe auront toutes été deſſinées fort juſte les unes ſur les autres, en bois, bien équarries, & gravées au nombre de trois au moins, une pour les maſſes

(*) Cet article a paru en 1757.

maſſes les moins brunes, où l'on aura gravé en creux les rehauts, une pour les maſſes plus brunes, & une pour le trait ou les contours & coups de force des figures, chacune n'ayant rien de ce qu'on aura gravé ſur une autre, on aura une machine de bois de chêne ou de noyer, de l'épaiſſeur des planches gravées, & à peu de choſe près de la largeur des preſſes en taille-douce.

Cette machine ſera compoſée de trois pièces jointes enſemble par des tenons à mortaiſe; l'une formée en talus, pour pouvoir être gliſſée facilement entre les rouleaux de la preſſe ſur la table, & ayant de chaque côté une petite bande de fer, fixée avec des vis ſur ſon épaiſſeur & ſur l'épaiſſeur des deux autres. On mettra dans le vuide, ſur l'eſpace de la preſſe, des langes de drap, plus ou moins, ſelon l'exigence, pour que la *gravure* vienne bien. Il faudra que le papier ſoit mouillé à propos. On en prendra une feuille, qu'on inſérera en équerre, ſelon la marge qu'on y voudra laiſſer, ſous la pièce en talus & ſous l'une des deux autres, par-deſſus les langes. On encrera de la couleur qu'on voudra la première planche ou rentrée, c'eſt-à-dire la plus claire, avec des balles ſemblables à celles des faiſeurs de papiers de tapiſſerie. On poſera adroitement cette planche du côté de la *gravure*, ſur la feuille de papier qu'on a étendue ſur les langes, & un peu engagée ſous la pièce en talus & l'une des deux autres. On obſervera de l'approcher bien juſte de l'angle ou équerre de ces pièces. Cela fait, on poſera ſur la planche quelques langes, maculatures, ou autres choſes molletres, afin que tournant le moulinet, & faiſant paſſer le tout entre les rouleaux, la couleur qui eſt ſur la gravure s'attache bien au papier. Cette teinte faite ſur autant de feuilles que l'on voudra d'eſtampes, on paſſera avec les mêmes précautions à la ſeconde teinte, & ainſi de ſuite. S'il y a plus de trois teintes, on commencera toujours par la plus claire, on paſſera aux brunes, qu'on tirera ſucceſſivement en paſſant de la moins brune à celle qui l'eſt plus, & l'on finira par le trait ou par la planche des contours, ce qui achevera l'eſtampe en camayeu ou clair-obſcur.

C'eſt ainſi, dit M. Papillon, qu'ont été imprimés les beaux camayeux que MM. de Caylus & Crozat ont fait exécuter. C'eſt ainſi qu'on eſt parvenu à ne point confondre les rentrées, & c'eſt de ce dernier ſoin que dépend toute la beauté de ce genre d'ouvrage.

Quant aux couleurs qu'on emploiera, elles ſont arbitraires: on les prendra à l'huile ou à la détrempe. Le biſtre ou ſuie de cheminée & l'indigo ſont les plus uſitées; l'encre de la Chine ſera fort bien; il en eſt de même de la terre d'ombre bien broyée, &c.

M. de Montdorge obſerve avec raiſon, dans le mémoire qu'il nous a communiqué là-deſſus, qu'il y a grande apparence que les effets de ce genre de *gravure*, combinés avec les effets de la *gravure en manié e noire*, ont fait naître les premières idées d'imprimer en trois couleurs, à l'imitation de la peinture.

(*Cet article de l'ancienne Encyclopédie a été rédigé par M. Diderot, d'après l'ouvrage d'Abraham Bosse, celui de Félibien, & les lumières de M. de Montdorge & de M. l'Apillon.*)

Gravure *en pierres fines*. Le graveur, après avoir modelé en cire les figures qu'il veut graver, & avoir épuré ce modèle autant qu'il en eſt capable, fait choix d'une pierre fine qui ait été taillée par le lapidaire dans la forme dont on eſt convenu avec lui, & il ſe diſpoſe à l'ouvrage. Il ſe place vis-à-vis d'une fenêtre, dans un jour avantageux. La meilleure expoſition eſt celle du nord; le jour qui vient de ce côté eſt plus doux & plus égal que celui du midi: on n'y a pas à ſe garantir des rayons du ſoleil qui incommodent beaucoup en travaillant, & qui fatiguent & altèrent la vue. La taille de l'artiſte détermine la hauteur du ſiége ſur lequel il eſt aſſis; mais il eſt néceſſaire que le deſſus en ſoit un peu incliné en-devant, afin que le graveur ſoit moins contraint, & qu'il ſe puiſſe mieux porter ſur ſon ouvrage. Ce qui a donné la hauteur du ſiége, règlera pareillement la hauteur de la table ſur laquelle l'artiſte doit operer. On ne riſque rien néanmoins à la tenir élevée de terre de deux pieds huit pouces; & comme elle ne peut être ni trop ferme, ni trop ſtable, elle ſera montée ſur un pied compoſé de pieds droits & de traverſes ſolidement aſſemblés. Pour plus de propreté, & pour la commodité même, le deſſus de cette table pourra être recouvert d'une peau de maroquin noir rembourée; & au pourtour, à l'exception de la place qu'occupe l'artiſte, il s'élèvera un rebord qui, comme un petit parapet, ſervira à retenir les outils & les autres inſtrumens rangés ſur la table, & les empêchera de tomber à terre. Le deſſus de la table pourra auſſi être échancré par-devant; le graveur s'en approchera avec plus d'aiſance, & il aura, à droite & à gauche, deux accoudoirs commodes pour repoſer ſes bras.

Sous la table dont je viens de parler, & vers le milieu, eſt une roue de bois, de dix-huit pouces de diamètre, qui ne doit point être d'un ſeul morceau, mais de pluſieurs pièces aſſemblées en façon de parquet; ſans quoi le bois pourroit ſe tourmenter, & la roue ceſſeroit de tourner régulièrement, ce qui eſt d'une grande importance. Elle eſt poſée verticalement, & traverſée par un aiſſieu de fer dont les deux extrémités ſe terminent par deux petits pivots qui tournent dans des crapaudines de cuivre,

Digitized by Google

ou, pour éviter le bruit que pourroit cauſer le frottement des deux métaux, dans des trous faits dans deux quarrés de bois, qui ſont logés dans l'épaiſſeur de deux piedrois ſervant de ſoutien à la table. La branche de cet aſſilieu qui a le plus de longueur, & qui ſe porte à droite par rapport à la ſituation du graveur, eſt coudée en manière de manivelle, laquelle embraſſe une courroie, ou, ſi l'on aime mieux, une chaînette, qui, étant de boyau, va s'attacher à l'extrémité d'une pédale ou planche étroite aſſemblée à charnière par ſon autre bout à la traverſe du pied de la table, du côté que le graveur eſt aſſis.

Celui-ci ayant le pied droit poſé ſur cette pédale, lui donne le mouvement : elle fait agir, en ſe hauſſant & ſe baiſſant, la manivelle, & cette dernière fait tourner avec elle la roue de bois. Une corde à boyau, plus unie & plus durable qu'une corde de chanvre, & par conſéquent d'un meilleur uſage, circule dans le fond d'une rainure, ou gouttière, pratiquée dans l'épaiſſeur & le long de cette roue, & va, en paſſant par deux petits trous quarrés, ouverts dans le deſſus de la table, embraſſer une autre petite roue qui fait partie de la machine appellée *touret*, que je décrirai bientôt. Mais comme il arrive preſque toujours que la corde s'allonge ou ſe raccourcit ſuivant la diſpoſition du temps, & que, pour la remettre dans ſa juſte proportion, il faudroit ſouvent interrompre ſon ouvrage, on peut pratiquer juſqu'à trois rainures ſur l'épaiſſeur de la roue de bois, qui iront par degrés de profondeur, & faiſant paſſer la corde trop lâche de la rainure profonde dans celle qui l'eſt moins, elle ſe trouvera tout d'un coup dans la tenſion qu'elle doit avoir ; ce qui eſt d'autant plus commode que cela fait gagner du temps.

Examinons préſentement toutes les pièces du touret. Cette machine eſt élevée ſur un pied ſolide & d'une ſeule pièce, à trois ou quatre pouces de diſtance de la ſurface de la table, & elle y eſt attachée fortement au moyen d'un fort écrou qui embraſſe, ſous la table, la tige du pied qui ſert de ſoutien au touret, & l'y aſſujettit de façon qu'il ne lui eſt pas poſſible de vaciller : car c'eſt à quoi il faut avoir une ſingulière attention. Le corps de la machine eſt enveloppé d'une chappe, à laquelle on peut donner la forme d'un petit tonnelet, & qui, ainſi que le pied, eſt de cuivre, ou de tel autre métal qu'on voudra employer. Ce tonnelet eſt diviſé en deux parties ; l'une qui, comme un chapeau, ſe lève & ſe remet en place ſuivant que le beſoin l'exige : l'autre, adhérente au pied & immobile, ayant dans chaque face une ouverture qui laiſſe un paſſage libre à la corde qui fait mouvoir le touret. Cette machine conſiſte principalement en une petite roue d'acier, dont j'ai déjà eu occaſion de parler ; épaiſſe de trois lignes, & de quinze lignes de diamètre, & ſolidement montée ſur un arbre auſſi d'acier, de trois lignes & demie de groſſeur, & de trois pouces huit lignes de longueur. La roue eſt debout, & l'arbre, ou ſi l'on veut, l'aſſieu eſt couché horizontalement, ſes deux bouts étant enfermés & roulans dans deux colliers d'étain, qui ſont engagés dans des pièces de cuivre de trois lignes d'épaiſſeur, miſes de bout chacune à la diſtance de huit lignes de la roue, à-peu-près dans la même diſpoſition que les lunettes des tourneurs ou les chevalets des ferruriers. Toutes les pièces qui compoſent la machine ſe démontent & ſe rejoignent par le moyen de vis qui les tiennent aſſujetties.

L'un des bouts de l'aſſieu de la roue, celui qui ſort du collet à la main gauche de l'artiſte, avance en ſaillie de deux lignes hors du tonnelet, & ſur ſa tête eſt ſoudée une petite platine d'acier contre laquelle s'applique & s'ajuſte, au moyen de trois vis, une autre platine auſſi d'acier : à celle-ci, qui eſt preſque du même diamètre que la précédente, eſt jointe une tige ou canon d'acier, qui prolonge l'aſſieu d'environ neuf lignes, & qui eſt deſtinée à recevoir les outils avec leſquels on doit graver. Mais quoique la longueur de cette tige paroiſſe avoir été fixée à neuf lignes, il ne faut cependant pas regarder cette meſure comme invariable, attendu que la proportion de cette tige & celle des outils changent ſuivant la grandeur des ouvrages : car ſi la pierre qu'il faut graver a beaucoup d'étendue, les outils, ainſi que la tige qui les reçoit, ſeront plus longs que pour la gravure d'une pierre de la grandeur ordinaire de celles qu'on porte en bagues. C'eſt pour avoir la facilité de changer cette tige ſelon les circonſtances, qu'on a imaginé d'en faire une pièce ſéparée de l'arbre du touret, & de l'y aſſujettir ainſi qu'on vient de le voir.

Pour que les outils puiſſent ſe loger dans cette tige, elle eſt percée dans toute ſa longueur, & cette foture, qui eſt quarrée, a un peu plus d'ouverture à ſon entrée que dans le fond, afin que les outils dont la tige ou la ſoie eſt elle-même quarrée, & va en diminuant, s'y enclavent plus étroitement ; & même afin qu'ils ne puiſſent vaciller en aucune façon, ils ſont encore affermis dans ce canal avec une ou deux vis : ces vis appuient ſur une des cornes de l'outil, qui eſt un peu abattue en chamfrain, & elles les tiennent ainſi en état.

Tous les outils dont on ſe ſert pour graver, quelque grands ou petits qu'ils ſoient, ſeront de fer doux non trempé, ou de cuivre jaune. J'ai déjà dit que la longueur qu'il falloit leur donner dépendoit de la grandeur de l'ouvrage : cependant ils ont aſſez ordinairement quinze lignes, ſavoir neuf lignes pour la ſoie ou la

Digitized by Google

partie de l'outil qui doit entrer & s'encaſtrer dans l'ouverture de la tige deſtinée à la recevoir ; & cette ſoie, ainſi que je l'ai fait remarquer, ſera quarrée, allant en diminuant comme un long clou, & ſa groſſeur étant proportionnée à la juſdite ouverture. Les autres ſix lignes ſeront pour la partie de l'outil qui ſe porte en avant, & dont la tige doit être ronde. Ces outils ſont diverſement configurés. Les uns, qu'on appelle des *ſcies*, ont à leur extrémité la forme d'une tête de cloud, quelquefois très-plate, & en d'autres occaſions un peu plus épaiſſe, mais toujours bien tranchante ſur ſes bords : d'autres, en plus grand nombre, ont une petite tête exactement ronde, comme un bouton ; on les nomme *boutero'les*. Ce bouton, dans quelques-uns, eſt coupé par la moitié, & devient, par ce moyen, tranchant ſur ſes bords : tantôt il préſente une tête convexe, & tantôt une tête plate ; on peut appeller ces outils *demi-ronds*. Le bouton qui termine ceux qu'on nomme *plats*, ne ſe peut mieux comparer qu'à une petite meule, & ceux qui ont le nom de *charnières* ont pour petite tête une manière de virole ou emporte-pièce. De tous ces outils, ce ſont ceux dont le graveur fait le moins d'uſage ; ils ne ſont propres qu'à enlever de grandes pièces, ou à percer une pierre. Félibien qui, dans ſes *Principes de l'architecture*, liv. 2, chap. 8, a écrit qu'on faiſoit cette dernière opération avec un diamant ſerti au bout d'une petite pointe de fer, ne faiſoit pas attention qu'un riſquoir, avec un pareil inſtrument, déchiqueteroit une pierre ; ce qui n'arrive point en ſe ſervant d'une *charnière*. Il y a encore des outils qui ſe terminent en pointe mouſſe, & de toutes ces différentes eſpèces, le graveur en fait tourner, ou en tourne lui même de divers calibres, pour les employer de la manière que demande la nature de l'ouvrage.

Perſonne n'eſt plus en état que lui d'imaginer & d'exécuter tout ce qui lui eſt néceſſaire à cet égard ; & je ne conſeillerois jamais à un graveur d'aller chercher du ſecours ailleurs pour une opération qui n'a rien que de ſimple & de facile. Il n'eſt queſtion que d'avoir un ſupport, pour appuyer le burin contre l'ouvrage que l'on veut former ſoi-même ſur le touret, & voici de quelle manière ce ſupport peut être conſtruit. On fera forger une tringle de fer polie, quarrée, & longue d'environ ſix pouces, laquelle ſera coudée à une de ſes extrémités pour lui ſervir, étant dreſſée, de point d'appui, tandis que l'autre extrémité ira paſſer dans une ouverture pratiquée à cet effet dans le pied du touret, où on la contiendra avec une vis : & ſur cette tringle on établira un petit étau ou ſupport dont le pied embraſſera la tringle, & qui, étant fait en couliſſe, s'y promenera & s'y maintiendra au point où on le deſirera, en ſerrant la vis qui eſt en-deſſous. C'eſt ſur ce ſupport élevé à trois pieds neuf lignes du deſſus de la tringle, que le poſera le burin, lorſqu'on voudra donner à un outil, qui ſera pour cela monté ſur le touret, la figure convenable au beſoin qu'on en aura.

Il faut avoir de ces outils de toutes les grandeurs ; & dans les bouterolles, le bouton ira par gradation, depuis la groſſeur d'un gros pois, juſqu'à celle de la plus petite tête d'épingle. Pour les conſerver ſains & entiers, & afin qu'ils tombent plus aiſément ſous la main de l'artiſte toutes les fois qu'il ſera néceſſaire d'en changer, on aura une boëte de fer-blanc qui ſera couverte à ſon orifice par une plaque percée comme un crible ; & dans chaque trou, on pourra placer un outil qui ſe préſentera par la tête, c'eſt-à-dire par l'endroit qui doit fixer l'attention du graveur. Outre les outils dont j'ai fait mention, on ne doit pas manquer de ſe munir de pointes de fer ou de cuivre, ayant un manche qui les rendra plus faciles à manier, & ſur la tête deſquelles ſera ſerti un éclat de diamant. J'en enſeignerai bientôt l'uſage.

Toutes les choſes étant ainſi diſpoſées, un des outils étant déjà monté ſur le touret, & le graveur dans la ſituation où je l'ai laiſſé, la grande roue de bois eſt miſe en mouvement, & par le grand cercle qu'elle décrit en tournant, elle entraîne la petite roue de fer, multiplie ſes révolutions, & celle-ci fait marcher l'outil avec la plus grande rapidité. Alors le graveur prend de la main gauche la pierre qu'il veut graver, & qui, pour être maniée avec plus de facilité, eſt montée ſur la tête d'une petite poignée de bois, où elle a été cimentée avec du maſtic. Il la préſente contre l'outil, la tenant un peu inclinée, enforce que l'outil puiſſe mordre & l'uſer, en tournant ſur ſa ſurface. Pour pouvoir lui donner tous les mouvements convenables, & ſuivant que l'exige le travail qui doit y être mis, le graveur tient ferme la petite poignée dans ſa main, ſerrant la pierre entre le pouce & le doigt indicateur ; &, pour achever de s'en rendre le maître, il appuie encore contre la pierre le pouce de la main droite. Cette dernière main, pendant que l'outil eſt en action, reſte appuyée ſur le ſommet du touret, qui, pour la commodité de l'artiſte, eſt couvert de la partie du tonnelet qui fait le dôme. De cette même main droite le graveur tient entre ſes doigts une petite ſpatule de fer, dont le bout a été trempé dans de l'huile d'olive, où eſt délayée de la poudre de diamant, afin d'être plus à portée d'en abreuver, quand il en eſt beſoin, l'outil qui agit ſur la pierre, & qui y fait des excavations.

Car aucun outil ne mord ſur une pierre fine, qu'auparavant qu'il eſt bien abreuvé de poudre de diamant : c'eſt cette poudre qui fait tout le travail. Celle qui n'eſt que groſſièrement écra-

Digitized by Google

sive est excellente pour les ébauches ; elle mange, elle dévore, pour ainsi dire, tout ce qui se présente devant elle : mais s'agit-il de finir, faut-il opérer avec plus de précaution ; on ne doit plus employer que de la poudre de diamant très-fine : elle ne peut, pour cet usage, être jamais trop fin dans le mortier. Au défaut de diamant, on pourroit se servir de rubis ou d'autres pierres orientales, réduites en poudre ; mais comme il s'en faut beaucoup que cette dernière poudre ait la même activité que celle de diamant, le besoin seul la doit faire admettre. L'une & l'autre s'emploient mêlées avec de l'huile d'olive pour la gravure de toutes les pierres fines orientales, de même que pour celle des agathes, des cornalines & des jaspes. A l'égard des pierres plus tendres, telles que l'amethyste & l'émeraude de Bohême, le crystal, &c. l'expérience a appris que la poudre de diamant agissoit mieux sur elles, lorsqu'elle n'étoit imbibée que d'eau. L'émeril, dont quelques artistes se servent par économie, n'est bon tout au plus que dans les ébauches, & pour former de grandes masses : par-tout ailleurs il est d'un fort mauvais usage, il fait trop de bouc, & le graveur ne voit point ce qu'il fait.

Mais ne perdons point de vue notre artiste, & revenons auprès de lui. Nous l'avons laissé ayant entre les mains la pierre destinée à être gravée, & dont la surface doit être unie & non polie, circonstance qu'il ne faut pas négliger : il y a dessiné avec une pointe de cuivre ce qu'il y veut exprimer d'après son modele qui ne doit plus sortir de dessous ses yeux : il la présente au touret. Il a eu la précaution de monter sur cette machine un des outils qu'on nomme *scies ;* il appuie la pierre contre le tranchant de cette scie, il marque de distance en distance des points de reconnoissance suivant le trait ou contour extérieur de la figure qu'il doit graver ; il achève de former extérieurement ce premier trait ; il dégrossit tout de suite, il ôte de la matière ; puis, l'ouvrage commençant à prendre forme, il travaille avec plus de ménagement, ayant successivement recours aux *boutcrolles* & aux autres outils qu'il estime être les plus convenables, & peu-à-peu il vient à bout de terminer ce qu'il a commencé de graver. Mais comme il n'opere, comme on voit, qu'à tâtons & à l'aveugle, il est non-seulement obligé, pour juger de son ouvrage, d'essayer presque à chaque instant sa pierre qui se couvre de boue ; mais il est encore dans une continuelle nécessité d'en tirer des empreintes avec de la cire molle préparée. Il doit aussi ne s'en pas fier tellement à ses yeux, que cela lui fasse négliger de regarder souvent son travail avec la loupe ; car rien ne fait mieux appercevoir les défauts. Le meilleur conseil que l'on puisse donner, est de ne se point trop précipiter. Si le graveur a été trop avant, & que son outil ait trop mangé de la pierre, il n'est pas possible d'y apporter du remede ; c'est une pierre gâtée. Outre cela, il faut avoir une attention singulière que les outils soient extrêmement ronds, & qu'ils tournent bien sur leur pivot : le moindre petit soubresaut est capable d'éclater une pierre, & cela peut arriver au moment qu'on se félicite d'avoir surmonté toutes les difficultés.

Ainsi, comme le graveur, quelqu'habile & quelqu'expérimenté qu'il soit, n'est pas toujours absolument le maître de son ouvrage, il ne peut user de trop de précautions, ni aller trop doucement, sur-tout lorsqu'il se présente des situations gênantes & qu'il faut faire de certaines excavations difficiles & cependant indispensables. Il arrive assez souvent que les outils ne peuvent point parvenir aux endroits qu'on voudroit fouiller : ils font rond où il faudroit faire plat, & ils laissent toujours quelque chose d'indécis dans les touches. Dans ces cas, ce qu'on peut faire de mieux, est de se servir des pointes de diamant que j'ai indiquées ci-dessus. Cet instrument à la main, (car il n'est plus question du touret) on forme de petites sinuosités, on termine des traits, on approfondit quelques endroits, on en évide d'autres, on dépouille certaines parties, on fait de ces travaux délicats qui, à peine, effleurent la pierre ; on met enfin l'ame, l'esprit & la finesse dans la *gravure*. Mais cette opération est infiniment longue ; il n'y a qu'un artiste jaloux de bien faire qui puisse ne s'en pas rebuter : encore faut-il qu'il soit tout-à-fait maître de sa main : un coup échappé, ou donné mal à propos, est capable de tout perdre.

Un graveur soigneux peut encore se faire faire de petits outils à main de cuivre, en forme d'ébauchoirs, & les imbiber dans de l'huile mêlée avec de la poudre de diamant, il les promenera doucement sur son ouvrage, pour manger la pierre dans les endroits où ni l'outil ni la pointe de diamant n'ont pu pénétrer & sur-tout dans ceux qu'il veut unir. C'est ce qu'on peut nommer, donner la dernière main à l'ouvrage.

Quoique je n'aie parlé jusqu'à présent que de *gravure en creux*, je n'en ai pas moins enseigné tout ce qui s'observe dans la *gravure en relief :* car, dans la pratique, ces deux sortes de *gravures* n'ont rien qui ne se ressemble. Ce sont les mêmes outils qu'on emploie, & les mêmes attentions qu'il faut avoir ; avec cette différence que le graveur voyant ce qu'il fait, lorsqu'il travaille de relief, il n'a pas besoin d'en tirer des empreintes, comme dans la gravure en creux : la vue de son modele lui suffit pour le guider. Il y a cependant une observation importante à faire : les outils ne servent pas si bien dans cette opération que dans celle

Digitized by Google

en creux : leur forme les rend très-propres à faire des excavations, des convexités, telles que le demande la *gravure en creux* ; mais dans les reliefs, où presque tout eſt ſaillant, & doit prendre une forme convexe, l'outil qui lui-même eſt convexe, s'oppoſe preſqu'à chaque inſtant à l'intention du graveur. Ces outils, & l'on ne peut en imaginer d'autres, ne portent jamais que dans un point, & c'eſt avec une peine infinie qu'on peut parvenir à exprimer les parties ſaillantes, & à leur donner de la rondeur. Encore plus difficilement peut-on employer ces outils dans les méplats ; auſſi les champs des camées ne ſont-ils jamais bien dreſſés. C'eſt alors qu'il faut de toute néceſſité emprunter le ſecours de la pointe de diamant & de ces petits ébauchoirs dont je viens d'enſeigner l'uſage. Quand on examine le travail des plus beaux camées des anciens, il ne paroît pas poſſible qu'ils les aient exécutés autrement ; & peut-être eſt-ce pour avoir négligé de ſe ſervir de ces derniers inſtrumens, & avoir craint les longueurs de l'opération, que pluſieurs camées ſont d'un travail ſi lourd & ſi indécis. Les excellens graveurs de l'antiquité, moins avares de leur temps que jaloux de leur réputation, ne ménageoient point aſſez la peine, & ſouvent ils ſortoient de l'ouvrage les yeux ſi fatigués, que ne pouvant plus ſoutenir la vue des petits objets qu'ils gravoient, ils étoient obligés, s'il en faut croire Pline, de regarder des émeraudes, dont la couleur agréable & bienfaiſante les récréoit, & remettoit leurs yeux dans leur état naturel. *Quin & ab intentione alia obſcurata, aſpectu smaragdi reoreatur acies ; ſcalpentibuſque gemmas, non alia g ratior oculorum refectio eſt : ita viridi lenitate taſſitudinem mulcent.* Plin. lib 37, c. 5.

Le vert eſt une couleur amie de l'œil, & s'il arrivoit que le ſoleil dardât trop vivement ſes rayons ſur l'ouvrage que le graveur auroit entre ſes mains, & que celui-ci s'en trouvât incommodé, il ne pourroit mieux faire pour les rompre, & adoucir une lumière trop vive, que de mettre à ſa fenêtre un ſtore de gaze verte très-déliée.

Il ne me reſte plus qu'à rendre compte de la manière dont il faut s'y prendre pour polir l'ouvrage qu'on vient de terminer, & cette dernière façon devient encore commune à la *gravure* en creux & à celle en relief. On ſe ſert pour cela d'une broſſe ronde & plate, de poil de ſanglier, qui ne ſoit ni trop rude ni trop doux, & le poil ne doit pas excéder deux lignes de longueur. En faiſant paſſer & repaſſer cette broſſe ſur la pierre avec du tripoli en quantité & beaucoup d'eau, on parvient à éclaircir ce qu'on a gravé & à lui donner le premier luſtre. On peut même monter cette broſſe ſur le tour, la faiſant agir comme on fait les outils avec leſquels on grave : le poliment ſe donnera plus promptement & mieux. Mais cette opération eſt accompagnée d'un inconvénient : l'activité avec laquelle le touret fait marcher la broſſe en ſecoue les poils ; cet ébranlement fait rejaillir de tous côtés l'eau & le tripoli, bientôt celui qui conduit la pierre en eſt tout couvert. C'eſt pour y remédier, qu'on a imaginé de renfermer la broſſe dans une petite boëte ou cuit de fer-blanc, qui, contenant le poil, empêche que le tripoli ne s'échappe autant qu'il ſeroit ſans cette précaution.

On prend enſuite de petits outils auxquels on a donné la figure d'une bouteroſle ; on les monte ſucceſſivement ſur le tour, commençant par ceux d'étain, puis par ceux de buis, & finiſſant par ceux qui ne ſont que de bois blanc : on les inſinue dans toutes les cavités qu'on a deſſein de polir, & l'on parvient premièrement avec de la potée d'émeril, & tout de ſuite avec le tripoli de Veniſe très-fin, à adoucir principalement les chairs, & à mettre dans tout l'ouvrage le plus beau poliment. S'il reſte quelques petites ſinuoſités où aucun outil n'ait pu arriver, on y introduit une pointe de plume, & avec de la potée d'émeril ou de diamant, ſecondée de beaucoup de patience, ces endroits s'éclairciſſent & prennent le même poli que tout le reſte. J'ai vu auſſi employer, pour polir des camées, de la poudre qui provenoit de ces pierres à aiguiſer, connues ſous le nom de pierres du Levant, ou de la vieille roche, leſquelles avoient été écraſées & pilées très-fin : & je crois que la méthode n'eſt pas mauvaiſe.

Si la pierre eſt gravée en creux, il ne s'agit plus que de donner le poliment à ſa ſuperficie extérieure, ce qui ſe fait ſur la roue du lapidaire : mais quoique l'opération ſoit aiſée, elle n'en demande pas moins d'attention : car ſi la pierre eſt remiſe entre les mains d'un ouvrier peu intelligent, un tour de roue peut aſſamer l'ouvrage & faire diſparoître un travail délicat qui a demandé bien du temps, & qui doit montrer l'habileté du graveur. Auſſi les bons artiſtes préfèrent-ils de faire eux-mêmes ce travail à la main, ſur le dos d'une aſſiette d'étain, en promenant la pierre en rond avec du tripoli, autant de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le poliment vif dont elle a beſoin. Cela même fait prendre à leurs pierres une forme convexe, & leur donne un galbe qui ne peut que produire un bon effet. (*Extrait du* Traité des pierres gravées, *par M.* MARIETTE.)

On vient de parler de la *gravure* en creux ſur les pierres fines, & de celle en bas-relief qui produit les ouvrages que l'on nomme des camées : on travaille auſſi les pierres fines en ronde boſſe : mais la pratique de ce genre eſt abſolument la même que celle de la gravure en creux & en relief. La différence ne porte

Digitized by Google

pas ſur le travail, mais ſur la compoſition, qui appartient à la théorie, & cette théorie ne peut être autre que celle de la ſculpture, puiſque ces ouvrages ſont en effet de la ſculpture en petit.

Explication des Planches de la Gravure *en pierres fines.*

PLANCHE PREMIÈRE.

La vignette repréſente, *fig.* 1, la ſituation dans laquelle doit être le graveur pour travailler. Il a le pied droit poſé ſur la pédale qui donne le mouvement à la grande roue : de la main droite il tient une pierre fine adaptée à un manche par du maſtic, & ſe prépare à l'approcher d'un outil qu'on voit ſortir du touret.

Même vignette, *fig.* 2, Vue perſpective de la table ſur laquelle eſt poſé le touret.

Au-deſſous de la vignette, *fig.* 1, Plan de la table du graveur en pierre fines.

Fig. 2. Elevation géométrale de la même table, avec le développement de la roue.

Fig. 3. Touret monté ſur ſon pied & enveloppé d'une chappe en forme de petit tonnelet. Cette chappe eſt coupée en deux parties. La partie inférieure eſt adhérente au pied du touret & ſert de ſoutien à la machine : à chaque face eſt une ouverture pour laiſſer un paſſage libre à la corde qui va chercher la roue. La partie ſupérieure eſt mobile ; elle s'enlève & ſe remet à volonté. La machine préſente ici une de ſes faces latérales, & un outil prêt à travailler, tel qu'on le voit moins diſtinctement dans la *fig.* 1 de la vignette. Cet outil eſt logé ſur la tête de l'arbre qui ſaille.

Fig. 4. Le même touret vu par-devant, & n'ayant pas la partie ſupérieure de la chappe.

Fig. 5. Extrémité de la tige qui laiſſe voir la bouche dans l'intérieur de laquelle ſe place le canon foré où ſe logent les outils.

PLANCHE II.

Fig. 1. Le touret que l'on a vu dans la *planche I*. Ici la partie ſupérieure du tonnelet a été enlevée pour laiſſer découvrir toutes les pièces qui y ſont renfermées, & qui compoſent le corps du touret : ſavoir, 1° la petite roue d'acier ; elle eſt vue de profil : dans l'épaiſſeur de cette roue eſt pratiqué un canal où circule la corde qui la fait agir & mouvoir. Cette roue eſt montée ſur un arbre auſſi d'acier, (GG) couché horizontalement, dont les deux extrémités (HH) roulent dans des colliers d'étain, engagés dans les pièces de cuivre de bout, (II) qui ſont arrêtées avec des vis à tête perdue, (KK) ſur les parois de la partie inférieure du tonnelet. La tige ou canon d'acier (L) qui eſt foré d'un bout à l'autre, ſert à placer les outils avec leſquels on grave. Elle eſt montée ſur la tête de l'arbre (GG) dont elle eſt un prolongement.

Fig. 2. Fort écrou qui retient le pied du touret par-deſſous la table, l'y aſſujettit, & empêche la machine de vaciller.

Fig. 3. Tourne-vis, pour monter ou démonter les pièces d'aſſemblage qui compoſent le touret, quand on les veut nettoyer, ou quand il faut rétablir quelque pièce endommagée.

Fig. 4. Tige ou canon foré dans l'intérieur duquel ſe logent les outils.

Fig. 5. Boëte plate, ſervant à contenir couchés des outils à graver de différentes formes.

Fig. 6. Boëte de fer-blanc, formée d'une plaque percée de pluſieurs trous, pour recevoir les bouterolles & autres outils ſemblables, & les tenir de bout dans une ſituation qui les rende commodes à prendre.

Fig. 7. Petite bouteille remplie d'huile d'olive.

Fig. 8. Petit vaſe en forme de jatte ou de foucoupe, propre à mettre de la poudre de diamant détrempée dans de l'huile. On voit ſur cette jatte la ſpatule avec laquelle on prend l'huile pour en imbiber les outils.

Fig. 9. Outil appellé *charnière* propre à faire des trous ou à enlever de grandes parties.

Fig. 10. Boëte à tenir la cire molle pour faire des empreintes.

Fig. 11. Broſſe à longs poils, pour nettoyer l'ouvrage.

Fig. 12. Broſſe à poils courts, renfermée dans une petite boëte de fer-blanc, & dont l'uſage eſt de donner le poliment à l'ouvrage.

Fig. 13. La pierre à laquelle on travaille, montée dans du ciment de maſtic, ſur une petite poignée de bois.

Fig. 14. Support propre à tourner les outils ſur le touret ; il conſiſte en une tringle quarrée, de fer poli, dont une des extrémités eſt coudée pour lui ſervir de pied ou de point d'appui, lorſque l'autre extrémité eſt logée dans l'ouverture, & que l'inſtrument eſt dreſſé pour tourner un outil : ce qui ſe fait ſur un petit étau ou ſupport qu'on peut faire promener ſur la tringle, & amener au point où l'on veut, au moyen d'une couliſſe qui en fait le pied, & d'une vis qui eſt en-deſſous & qui la ſerre & l'aſſujettit.

Fig. 15. Ebauchoir de cuivre, d'étain ou de bois, pour terminer la gravure & y mettre le poliment.

Fig. 16. Spatule de fer, dont l'artiſte ſe ſert pour prendre de l'huile imbibée avec de la poudre de diamant & en arroſer la gravure.

Fig. 17. Petit godet, monté ſur un pied, dans lequel ſe conſerve la poudre de diamant. On tient ce godet couvert quand on n'en fait pas uſage.

Digitized by Google

Fig. 18. Pointe ou éclat de diamant, ſerti au bout d'une tige de fer ou de cuivre, ayant un manche pour la manier plus commodément.
Fig. 19. Un des outils avec leſquels on grave.
Fig. 20. Bouterolles. Il y en a de divers calibres.
Fig 21. Scie à tête plate & tranchante.
Fig. 22. Autre ſcie plus épaiſſe & pareillement tranchante.
Fig. 23. Outil plat.
Fig. 24. Outil demi-rond à tête ronde.
Fig. 25. Outil demi-rond à tête plate.
Fig. 26. Outils à pointe mouſſe.

GRAVURE *en monnoies & médailles*. Tout le monde ſçait que ſous le mot générique de *gravure en creux*, on comprend la *Gravure* en pierres fines & la *Gravure* en métaux. Cette dernière s'employe beaucoup ſur l'or, l'argent ou le cuivre, pour les ſceaux ou les cachets; mais ſon plus noble emploi eſt ſans doute ſur l'acier pour les monnoies, les jettons & ſurtout les médailles. Je dis ſurtout les médailles, parce que les monnoies étant fabriquées avec une ſi grande rapidité & en ſi grande quantité, quelque ſoin que l'on apporte aux originaux, ils dépériſſent bientôt dans l'exécution. Mais les médailles qui ſont un objet de luxe & de curioſité, ſont frappées & conſervées avec attention: l'artiſte peut donc & doit y mettre toutes les prétentions de goût dont il eſt capable.

Cet art doit commencer comme tous les autres; l'étude du deſſin, celle d'après le modele, même en grand, ſont néceſſaires à l'artiſte qui s'y deſtine. Il faut qu'il ſache, avant de graver, ſe faire un deſſin ou un modele en terre, ou plus ordinairement en cire, de ce qu'il doit exécuter, & ſur lequel il puiſſe faire les changemens qu'il voudra; car il ne ſera plus temps ſur l'acier. Il faut qu'il diſpoſe ſes objets pour faire de l'effet avec plus ou moins de relief, évitant les racourcis inutiles qui ne réuſſiſſent que très-rarement. Son deſſin ou ſon modele étant arrêté, il aura à s'occuper de ſon acier qui lui préparera bien des difficultés à vaincre. Cette matiere, fiere & capricieuſe, n'a donné juſqu'à préſent preſque aucune ſûreté de réuſſite. La trempe, opération qui ſeule eſt capable de la rendre aſſez dure pour l'impreſſion, la trempe expoſe les ouvrages les plus précieux aux riſques les plus capables de décourager l'artiſte: car, ou cette trempe n'a pas rendu l'acier aſſez dur, & alors il s'affaiſſe & ſe foule en creuſant; ou elle eſt trop dure, & alors, pour peu qu'il y ait de défaut dans la matiere, elle caſſe quelque fois ſans ſervir, mais plus ſouvent aux premieres épreuves de l'impreſſion.

Mais n'affligeons pas d'avance l'artiſte qui ſe deſtine à ce talent ſi la dureté de la matiere qu'il employe exige de lui plus de peine, elle a auſſi cet avantage qu'elle ſe travaille plus finement & plus préciſément qu'aucune autre, & que, par le moyen de la trempe, elle multiplie conſidérablement les épreuves d'un même ouvrage.

La *Gravure en médaille* peut ſe faire de deux manieres différentes & par des procédés qui paroiſſent oppoſés. On grave en creux & en relief. Le graveur choiſira le moyen qui lui convient le mieux: mais ou il gravera ſon objet tout en creux, comme beaucoup de graveurs célebres, tels que les Allemands ſurtout, & le fameux Hedlinger & ſes éleves; ou bien il gravera ranjôt en creux, tanjôt en relief, ou plutôt il fera en relief ce qu'on appelle ordinairement ſon poinçon, & après l'avoir imprimé ſur une autre piéce, il le terminera en creux.

Le graveur donc s'dreſſera à un forgeron pour lui faire ce qu'on appelle ſon coin ou ſon quarré; & ſi cet artiſan ne le ſçait pas forger, il eſt bon que le graveur lui apprenne la maniere de le conſtruire. Il prendra d'aſſez bon acier d'Allemagne qu'il corroyera bien debout, & ſur lequel il appliquera une miſe d'un bon doigt d'épais à plat; car l'acier debout à la ſurface ſeroit ſujet à s'ouvrir. Il enveloppera le tout d'un cercle de fer doux, bien uni à l'acier, mais de maniere qu'il ne déborde pas par deſſus. Il aura ſoin de le faire bien recuire, c'eſt-à-dire, de le faire bien rougir enfermé dans un creuſet de fer ou de terre, rempli de pouſſier de charbon, & couvert & luté, de le laiſſer ſe refroidir tout ſeul; étant retiré de ce creuſet, il ſera le plus doux qu'il puiſſe être pour le travailler.

Je vois déjà ce morceau d'acier à peu près octogone, large de 30 lignes pour une médaille de 22 ou 24 lignes, ou d'autre grandeur en proportion, bien dreſſé, limé bien plat, ſe préſenter pour recevoir le deſſin de ce qu'on veut y repréſenter. Ce deſſin d'abord tracé avec une pointe, aura beſoin d'être fixé avec un burin, ou plutôt avec une petite échoppe. Car, ſoit dit en paſſant, quoique le mot de burin ſoit beaucoup plus connu, cependant, dans la gravure en creux, on ne ſe ſert preſque jamais de cet inſtrument. Alors ce ſont les échoppes rondes ou plattes de toutes groſſeurs, & les englettes rondes ou tranchantes qui vont travailler.

L'artiſte, après avoir tracé ſon deſſin, aura ſoin, en commençant à graver, de bien ménager & conſerver ſon trait extérieur; car une fois perdu, il auroit de la peine à le retrouver; la matiere une fois trop ôtée ne ſe remet plus; on ne ſoude pas une piéce.

Ainſi il choiſira ou de graver en creux ou en relief. S'il grave ce que l'on appelle un poinçon en relief, ce ſera pour lui une eſpéce de petite ſculpture, il découpera ſon deſſin environ d'une bonne ligne ſur le fond; il l'ébauchera ſoit au ciſeau, ſi l'ouvrage eſt un peu conſidérable; ſoit

Digitized by Google

à l'échoppe ; & le terminera soit avec des ciselets, soit avec des rifloirs, & ensuite avec des petites pierres à l'huile pour faire disparoître les traits des outils ; on parfait il employera tous les moyens qui lui seront suggérés par son génie & son adresse. Il suffit que l'artiste réussisse : les moyens d'y parvenir doivent être laissés à son choix.

Son poinçon étant terminé, il le fera tremper pour l'imprimer ensuite à l'aide du balancier, sur ce que l'on appelle le quarré. Le quarré alors bien recuit aura besoin pour cette opération d'être un peu bombé par dessus, afin que la matiere puisse mieux prendre les formes du poinçon qui doit y entrer peut-être d'une ligne ; on le limera, on dressera la face ou le champ pour atteindre au diametre qu'on desire ; & s'il ne l'a pas, on recommencera l'opération de la presse du balancier. Le graveur aura soin de ne le pas changer de place en l'imprimant, pour ne pas doubler tous les traits, car son ouvrage seroit perdu.

Cette impression, si elle est bien faite, & si le poinçon a été bien terminé, avancera beaucoup l'ouvrage : mais il le faudra toujours retoucher ; il faudra au moins graver les accessoires comme les lettres qui se font avec des petits caracteres séparés, & la bordure qui se fait sur le tour ; bien adoucir le tout avec des limes douces & des pierres à l'huile.

Cette maniere de graver paroît la plus commode ; premierement, parce que le graveur, en faisant son poinçon, voit mieux son ouvrage que lorsqu'il travaille en creux ; secondement, parce qu'en supposant que le quarré qui souffre tous les efforts du monnoyage vienne à manquer, le poinçon est une ressource. Aussi elle a souvent séduit des graveurs qui ne se sont pas assez exercés à graver en creux, & dont les ouvrages durs & secs accusent leur négligence ou leur précipitation.

L'art du graveur en médailles consiste à savoir autant graver en creux qu'en relief & même davantage ; car bien des gens prétendent que le relief n'est pas une gravure proprement dite.

C'est donc au creux qu'un graveur doit s'exercer comme le plus difficile. Il faut qu'il se le rende aussi familier que le relief, & qu'il y voye presque aussi clair, quoiqu'il puisse & doive employer souvent, pour voir l'effet de ce qu'il aura creusé, de la cire qui doit être noire pour mieux accuser les formes. Quand il aura donc tracé, comme j'ai dit plus haut, son dessin sur son carré d'acier, il commencera volontiers par ce qui doit être le plus creux, pour se guider dans le relief qu'il doit donner au reste. Il ira toujours avec précaution ; car, comme je l'ai déja dit, quand on a ôté de la matiere de trop, on ne la remet pas, & il n'en faut pas ôter beaucoup pour faire un grand défaut.

Il employera donc les échoppes des différentes formes ; mais, s'il veut m'en croire, plutôt des grosses que des petites ; il n'employera les dernieres qu'à l'extrémité ; il usera ensuite de ses rifloirs pour donner des rondeurs & ce qu'on appelle du large aux chairs, & de petits ciselets pour des netteres dans les cheveux ou les draperies des figures ; & enfin pour donner le gras à l'ouvrage, & ôter tous les traits des outils, il se servira de petites pierres à l'huile, dures, faites comme des crayons, auxquelles il donnera les formes qu'il voudra sur une pierre de grais ; & souvent, sa cire à la main, il éprouvera l'effet de ce qu'il grave.

Mais la cire est flatteuse ; il faut donc, quand il croira son ouvrage achevé, qu'il en tire des épreuves en étain. Ces épreuves lui représenteront absolument l'effet de la médaille qu'il veut produire, du moins d'une des faces.

La maniere de tirer ces épreuves est facile. Il fera fondre de l'étain avec autant de bon plomb dans une cuiller de fer ; il préparera un papier en double, qu'il placera sur une table, & coulera dessus de cet étain fondu ; avec une carte il écumera la petite pellicule qui se forme à la surface, & avant qu'il ne se fige, il saisira son quarré & l'imprimera fortement dessus. La matiere prend toutes les finesses de la gravure, & avertit aussi des défauts mieux que toute autre chose. D'après cela, il retravaillera son carré & recommencera cette opération autant de fois qu'il en aura besoin pour se satisfaire sur son ouvrage. Enfin il tirera de ces épreuves finies, pour en conserver pour lui & pour les curieux de l'art ; car elles sont fort recherchées, le coin n'ayant encore éprouvé aucune altération.

J'ai oublié d'avertir l'artiste qui voudra tirer de ces étains de prendre des précautions pour se garantir des éclaboussures de cette matiere chaude ; car elle peut se jetter aux mains & au visage & faire grand mal. Le besoin fera imaginer les moyens : comme un grand gant de peau, un espece de samail aussi de peau avec un verre devant les yeux, ou toute autre maniere de se soustraire à ce danger. Il n'est pas nécessaire de dire qu'il faut deux coins ou quarrés pour frapper une médaille ; mais ces deux coins devront être un peu abattus autour du cercle de la médaille d'environ deux ou trois lignes & bien pareils l'un à l'autre ; cette petite retraite marquée dans la planche II, *fig.* I, sert à recevoir une virole ou gros cercle d'acier, pour maintenir les deux quarrés au monnoyage, pour contenir la piéce de métal que l'on imprime, & l'empêcher de glisser ou de se fendre au bord lors des coups redoublés du balancier, qui auront besoin de se multiplier suivant le relief de la médaille. Telle médaille se frappe avec 10 ou 30 coups, & telle autre doit en recevoir 2 ou 300. La matiere de la médaille ainsi pressée, reçoit une grande dureté, & en

term

ferme d'art *ſe recroüit* ; auſſi eſt-on obligé, après 12 ou 15 , ou 20 coups, de la retirer, de la faire ſortir de la *virolle* qui la contient, & de la faire rougir au feu pour l'attendrir & la rendre ſuſceptible d'impreſſion. On la remet enſuite entre les deux coins dans cette virolle dont on ſent bien alors l'utilité; & l'on recommence ainſi juſqu'à parfaite impreſſion.

Les coins, comme l'on penſe bien, ont dû être trempés avant de ſubir l'impreſſion du balancier, & il n'eſt pas inutile de décrire cette opération dont on fait ſouvent un myſtere & qui eſt ſimple. Voici une méthode qui ſouvent réuſſit; mais dont on ne peut cependant garantir le ſuccès conſtant. Ayez une boëte de fer aſſez grande pour avoir deux ou trois lignes de vuide tout autour du quarré deſſus & deſſous. Préparez de la ſuie graſſe pilée aſſez fine. Vous la mouillerez modérément avec de l'urine; vous frotterez d'ail la ſurface de votre quarré gravé, vous y appliquerez enſuite de cette ſuie que vous ferez entrer dans la gravure; vous mettrez de cette ſuie dans la boëte un lit de quelques lignes, vous y poſerez votre quarré la gravure en deſſous, vous remplirez tous les vuides autour & au-deſſus avec de la ſuie préparée; & remettrez deſſus le couvercle de la boëte que vous luterez avec de la terre à luter. Vous mettrez le tout dans un fourneau aſſez grand pour contenir au moins 3 ou 4 pouces de charbon autour de la boëte, & fait de maniere que le feu que vous mettrez au fond ſoit animé en-deſſous par un courant d'air. Vous entretiendrez le feu aſſez ardent pendant environ une heure & demie. Il y a des perſonnes qui ſoutiennent le feu pendant deux ou trois heures; cela dépend de l'action du feu, de l'épaiſſeur de la boëte de fer, ou d'autres circonſtances; mais on peut, après une heure & demie, lever le couvercle, découvrir le quarré, & voir s'il eſt aſſez rouge pour la trempe. Le degré de chaleur néceſſaire dépend quelquefois de la qualité de l'acier; mais ordinairement il faut qu'il ſoit très-rouge, mais pas blanc, ni même près de l'être. L'uſage apprendra le juſte milieu; c'eſt le moment de le retirer du feu & de la boëte, avec une pince crochue, de le plonger dans l'eau froide, & de l'y agiter juſqu'à ce qu'il ne faſſe plus aucun bruit. On l'y laiſſe refroidir tout à fait un quart d'heure & on le retire. Vous verrez ſi la ſurface blanche vous paroît propre, alors eſpérez le ſuccès; vous polirez le quarré avec des pierres à l'huile, & le porterez à l'eſſai ſous le balancier: c'eſt-là le moment de criſe pour l'artiſte ou il voit avec plaiſir ſon ouvrage ſoutenir la forte épreuve de cette preſſion, ou il perd en quelques coups le travail de pluſieurs mois; il rentrera triſte chez lui, & ne reprendra courage à le recommencer qu'après quelques jours; car les premiers momens ſont durs.

J'ai dit que les médailles avoient beſoin de beaucoup de coups pour être imprimées; il n'en eſt pas ainſi des jettons & des monnoies. On les frappe d'un ſeul coup. Le graveur ménage la profondeur de ſa gravure en conſéquence. Les deux coins ſont fixés dans le balancier; un des deux monte & deſcend, & produit une piéce à chaque coup; ce qui va quelque fois à 25 ou 30 par minute. (*Cet article eſt de M. Duvivier, Graveur des Médailles du Roi & des Monnoies, & membre de l'Académie Royale de Peinture & Sculpture.*)

EXPLICATION

Des Planches de la Gravure en Médailles.

PLANCHE I.

La vignette repréſente un graveur de médailles à l'ouvrage. On voit ſur ſa table une partie des inſtrumens de ſon art; une pierre à l'huile, un quarré, des échoppes ou onglettes, un marteau, &c.

Au deſſous de la vignette, *figure* 1, niveau pour s'aſſurer du deſſus & du deſſous du quarré, ainſi que de la ſurface qui environne l'ouvrage du poinçon.

Fig. 2. Boëte pour maintenir les quarrés en les travaillant, ou en faiſant les bordures à l'aide du tour.

Fig. 3. Plan de ladite boëte.

Fig. 4. Clef pour ſerrer les vis de ladite boëte.

Fig 5. Quarré de jetton : la ſurface en doit être bombée.

Fig. 6. Petit poinçon pour faire le grainetis des jettons.

Fig. 7. Quarré de jetton octogone.

Fig. 8. Plan dudit quarré.

Fig. 9. Couſſin pour poſer l'ouvrage en travaillant. Celui qui eſt ici repréſenté eſt fait de deux calottes de prêtre, remplies de ſable & couſues enſemble : ce qui n'empêche pas qu'on ne puiſſe faire autrement des couſſins pour le même uſage.

Fig. 10. Gatte-broſſe, ou gratte-broſſe de fil de laiton.

PLANCHE II.

Fig. 1. Quarré de coin de médaille, gravé en creux.

Fig. 2. Le même quarré vu en deſſus.

Fig. 3. Poinçon de médaille : ſa ſeule dénomination de poinçon indique qu'il eſt de relief. On peut dire que c'eſt plutôt une ſculpture en bas-relief, qu'une gravure proprement dite. D'un quarré gravé en creux & trempé, on peut, ſous le balancier, tirer un poinçon en relief, comme d'un cachet en creux on peut tirer une empreinte en relief avec de la cire. Mais ce poinçon tiré d'un creux, demande toujours à

Digitized by Google

être retravaillé par l'artiſte, comme il eſt obligé auſſi de retravailler le creux que donne un poinçon. Ainſi, dans toute maniere d'opérer, le graveur en médailles doit ſavoir travailler en relief & en creux.

Fig. 4. Modele en cire. La repréſentation ſervoit la même pour une empreinte en cire tirée par l'artiſte, pour voir l'effet de ce qu'il a gravé en creux. Il faut qu'il tire fort ſouvent de ces empreintes. On peut voir, à l'article *empreinte*, la compoſition de la cire propre à cet uſage.

Le graveur ne fait pas toujours un modele de ce qu'il veut graver. Il ſe contente de faire un deſſin beaucoup plus grand que ne ſera la médaille. Il y trace des quarreaux; il fait à la pointe le même nombre de quarreaux plus petits ſur ſon acier, & à l'aide de ces quarreaux, il deſſine à la pointe ſur l'acier les contours & les principales formes de ſon ouvrage.

Fig. 5. Ebauchoir, pour faire des modeles en cire.

Fig. 6. Boëte à mettre des poinçons d'alphabets. Les lettres des légendes ne ſe gravent pas, elles ſe trappent avec des poinçons, dont chacun porte une lettre différente.

Fig. 7. Ciſeaux pour ébaucher les poinçons des médailles. Les artiſtes habiles dans la gravure en relief, manient ſur l'acier le ciſeau auſſi hardiment que les ſculpteurs le font ſur le marbre.

Fig. 8. Maſſe ou marteau court pour frapper les poinçons.

Fig. 9. Autre marteau moins fort pour le même uſage.

Fig. 10. Onglette tranchante.

Fig. 11. Onglette double.

Fig. 12. Echoppe ronde.

Fig. 13. Burin. Le burin, proprement dit, & tel que l'employent les graveurs en taille-douce & d'autres artiſtes, eſt peu d'uſage dans la gravure des monnoies & médailles. Le burin de cet art eſt l'onglette ou l'échoppe.

Fig. 14. Echoppe plate.

Fig. 15. Riſloir.

Fig. 16. Marteau à ciſeler.

Fig. 17. Poinçon. Ce poinçon porte une fleur de lis. On peut en avoir qui portent différentes figures, leſquelles ſe trouvent gravées en les frappant ſur l'acier. Nous avons déja dit que c'étoit ainſi que s'imprimoient dans l'acier les lettres des légendes.

Fig. 18. Friſoir pour matter.

Fig. 19. Traçoir.

Fig. 20. Matoir ou friſoir.

Fig. 21. Autre riſloir.

Fig. 22. Pointe à deſſiner.

Fig. 23. Equerre.

Fig. 24. Equerre avec un poinçon: elle eſt portée ſur une pierre à l'huile, pour applanir le poinçon.

Fig. 25. La même ſans poinçon.

Fig. 26. Compas à vis.

Fig. 27. Poinçon.

Fig. 28. Contre-poinçon.

GRAVURE *en cachets*. On a vu à l'article précédent, & on pourroit même le concevoir ſans l'avoir lu, que ce genre de *gravure* eſt le même que celui des monnoies ou médailles. Il exige la même étendue de talent, puiſqu'on peut graver en cachet des ſujets d'hiſtoire, des têtes, des allégories, comme ſur les médailles: mais on ne va jamais, dans le genre du cachet, juſqu'à une auſſi grande proportion; on eſt borné tout au plus à celle des jettons de moyenne grandeur. Cependant on pourroit encore, pour des ſceaux, atteindre à la proportion des médailles.

Le graveur de médailles n'opere que ſur l'acier: le graveur en *cachets* opere ſur l'or, l'argent, l'acier, le cuivre.

Comme juſqu'à préſent on n'a guere gravé ſur les *cachets* que des armoiries ou des chiffres, les graveurs en ce genre avoient ſouvent à traiter les mêmes objets, & pouvoient faire grand uſage de poinçons qui imprimoient ces objets ſur le métal. Mais à préſent que les armoiries ſont interdites par la conſtitution françoiſe, l'art du graveur en cachets prendra vraiſemblablement un vol plus élevé. Bien des perſonnes voudront avoir ſur des cachets en métaux, des ſujets que l'art des anciens & des modernes avoit plus ordinairement réſervé à la *gravure* en pierres fines. On a juſqu'ici indiqué ſeulement par ſon cacher qu'on étoit noble de race & d'armes; on voudra indiquer à l'avenir qu'on eſt homme de goût, & l'on demandera au graveur ou la tête de quelques hommes célebres, ou quelqu'allégorie ingénieuſe, ou même quelque trait d'hiſtoire. Le graveur de cachets, dans ſon genre borné, étoit preſque mis dans la claſſe des artiſans; il formera une claſſe diſtinguée entre les artiſtes.

PLANCHE I.

Fig. 1. Poignée garnie de ciment & ſon cacher. Comme l'artiſte ne pourroit tenir & manier à ſon gré le cachet qu'il travaille, il eſt obligé de le cimenter dans une poignée pour s'en rendre maître.

Fig. 2. Il arrive ſouvent que l'on grave un cachet au bout d'un étui. Il faut avoir une poignée, telle que celle qui eſt ici repréſentée, dans laquelle l'étui eſt contenu, & qui ne laiſſe ſortir que la partie qui doit recevoir le travail du graveur.

Fig. 3. Plan de cette poignée. On voit au milieu le trou arrondi qui a la forme de l'étui, & dans lequel il eſt renfermé.

Fig. 4. Bocal d'un verre très-pur, que l'on

Digitized by Google

remplit d'eau, & derriere lequel on place la lumiere pour travailler le soir. Le bocal est placé entre la lumiere & l'ouvrage, & fournit à l'artiste un foyer brillant, auquel il jouit de toutes les parties les plus fines de son travail.

Fig. 5, Sceau ou cachet, avec son plan.

Fig. 6. Boëte à contenir les poinçons.

Fig. 7. Sceau avec son manche.

Fig. 8. Marteau à ciseler.

Fig. 9. Gratte-bosse.

Fig. 10. Pince qui sert à tirer les cachets du feu, comme on le voit dans la vignette.

Fig. 11. Cire pour tirer les empreintes des cachets, & juger de l'effet que produisent en relief les travaux qu'on a faits en creux.

PLANCHE II.

Fig. 1. Plomb pour essayer les poinçons.

Fig. 2. Quarré pour travailler les poinçons.

Fig. 3. Même quarré avec son poinçon.

Fig. 4. Plan dudit quarré.

Fig. 5. Matrice pour conserver l'empreinte des poinçons.

Fig. 6. Quarré servant à applatir les cachets qui ont été coulés.

Fig. 7. Liége pour polir les poinçons lorsqu'ils sont trempés.

Fig. 8, Poinçon de différentes grosseurs.

Fig. 9. Lime plate.

Fig. 10. Lime demi-ronde.

Fig. 11. Lime tranchante.

Fig. 12. Pince pour prendre les poinçons.

GRENÉ, (subst. masc.) Le *grené* du crayon est la sorte de grain que le crayon laisse sur le papier, quand au lieu de faire des hachures distinctes, on les place si près les unes des autres qu'elles font des masses par leur réunion. Le *grené* est bien plus moëlleux que ne le seroient des hachures qui laisseroient voir entre elles le blanc du papier. Cette opposition du blanc avec la couleur du crayon ne peut manquer d'avoir de la sécheresse & de la dureté. D'un autre côté un dessin qui ne seroit fait qu'avec du *grené*, auroit de la molleſſe & seroit trop flou. Il est bon de commencer par établir un *grené*, & de porter les hachures par-dessus ce premier travail. Le goût inspirera quelque fois de laisser le *grené* pur; mais on ne peut là-dessus établir des préceptes.

Le *grené*, dans la gravûre en manière-noire, est formé par les points innombrables que trace sur le cuivre l'instrument appellé *berceau*. Dans les parties ombrées, ce *grené* ne se remarque pas; il produit des masses sourdes & obscures, que l'on peut comparer à un beau velours noir. Mais dans les parties voisines de la lumière, & même dans celles qui ne sont pas frappées de la lumière la plus piquante, l'artiste laisse voir un reste de *grené*, ce qui fait un effet heureux dans ce genre de gravure.

Digitized by Google

H

HOQUETTE. (subst. fem.) Instrument de fer, à l'usage des sculpteurs en marbre.

HUILE. *Peinture à l'huile.* La méthode de peindre en détrempant les couleurs à l'huile, est une invention des modernes. Elle est aujourd'hui plus pratiquée que toutes les autres, ce qu'elle doit aux avantages réels qu'elle a sur tous les autres procédés. Ces avantages sont la délicatesse & la beauté de l'exécution, l'union & le mélange des teintes, la vivacité des couleurs, la force & la vigueur de l'effet, la facilité qu'elle offre de produire des ouvrages qui peuvent se rouler & se transporter aisément, enfin la résistance à l'eau qui ne peut la détremper. Elle donne le temps nécessaire pour emplâter, adoucir, finir même, si l'on veut, jusqu'à l'excès; elle offre la commodité de retrancher & changer tout ce qui ne plaît pas, sans qu'on soit obligé d'effacer entièrement ce qui est déjà fait. Enfin on peut employer cette manière de peindre pour les compositions les plus colossales & pour les ouvrages de la plus petite proportion. La *peinture à l'huile* pourroit passer pour la plus parfaite des manières de peindre, si elle n'avoit pas quelques désavantages qu'il ne faut pas dissimuler: c'est que quelques unes de ses couleurs se ternissent par la suite du temps, que d'autres noircissent, & que les carnations prennent un ton roux-jaunâtre qui en altere la vérité. Ce dernier défaut doit être attribué à l'huile avec laquelle on détrempe les couleurs, & en est peut-être inséparable. Cependant si l'on réfléchit sur les inconvéniens qui accompagnent les autres genres de peinture, on trouvera peut-être que celle à l'huile conserve encore la supériorité.

La plus grande commodité qui l'accompagne, c'est qu'elle permet de voir l'effet à mesure que l'on travaille, parce que les couleurs ne changent point en séchant. Ainsi l'on peut saisir dans le moment la vérité de la nature avec une telle précision, qu'il ne semble pas que l'on puisse rien désirer de plus. Comme l'effet que l'huile produit sur les teintes est connu, il faut le prévenir en l'employant dans la plus petite quantité qu'il est possible, & suppléant à l'huile de noix par celle d'aspic qui rend les couleurs plus maniables & plus coulantes, & qui s'évapore promptement. Entre les inconvéniens de la *peinture à l'huile*, il en est un que tout le monde a pu remarquer: c'est qu'elle donne aux couleurs un luisant qui empêche de voir commodément les tableaux quand ils sont posés en face du jour: il faut qu'ils reçoivent la lumiere de biais.

Les huiles qu'elle employe sont celle de lin, mais seulement pour l'impression, celle de noix, celle de pavot blanc, qu'on appelle huile d'œillet ou d'oliette, &, comme nous venons de le dire, celle d'aspic.

Mais il y a des couleurs qui, broyées avec ces huiles, ne sèchent que très difficilement, ou même jamais. On a d'abord remédié à cet inconvénient en mêlant avec ces couleurs un peu de couperose blanche, séchée sur une platine de fer, & broyée à l'huile: mais la couperose a plusieurs inconvéniens. Celui dont on a été le plus frappé, c'est qu'elle est un sel, & l'on a craint avec raison que l'humidité ne la fit dissoudre, & qu'en séchant, elle ne laissât sur la surface du tableau une espèce de farine capable d'en ternir la beauté. C'est ce qui a fait chercher un autre siccatif, & l'on a trouvé celui qu'on nomme *huile grasse*.

On ne fait usage de cette huile que pour les couleurs difficiles à sécher, telles que l'outremer, la laque, les stils de grain, les noirs de charbon, & surtout les noirs d'os & d'ivoire, qui exigent un peu plus de siccatif que les autres couleurs. Sans cet intermédiaire, ils seroient plusieurs années à sécher. Quand on rompt ces couleurs avec du blanc de plomb, comme ce blanc est lui-même fort siccatif, il faut mettre moins d'huile grasse. On peut observer en passant, que toutes les couleurs sèchent beaucoup plus vîte en été qu'en hiver.

On peint à l'huile sur le bois, la toile, le taffetas, le cuivre, les murailles. Pour connoître la maniere de préparer ces différentes surfaces propres à recevoir la peinture, voyez l'art. IMPRESSION.

Toutes les couleurs qu'on employe pour la Fresque sont bonnes pour la *peinture à l'huile*, excepté le blanc de chaux, le blanc de coquilles d'œufs, & la poudre de marbre.

On fait aussi usage du *blanc de plomb*, du *massicot jaune* & du *massicot blanc*, de l'*orpin jaune* & de l'*orpin rouge*. Ces deux dernieres couleurs doivent être employées pures: on ne peut les rompre avec d'autres, parce qu'elles les gâtent & les noircissent. Quelque fois on les calcine pour leur ôter leur mauvaise qualité; mais dans cette opération, il faut bien se garder d'en respirer la vapeur qui est mortelle. On peut dire en général qu'il est sage de rejetter absolument les orpins: ils peuvent devenir funestes à

l'artiſte qui les employe, & au tableau pour lequel il en fait uſage.

On ſe ſert auſſi du *cinnabre* ou *vermillon* qui ne ſubſiſte guere à l'air.

De la *laque fine* qui a le même inconvénient.

Des *cendres bleues* & des *cendres vertes* bonnes uniquement pour le payſage.

Du *bleu de Pruſſe* qui devient un peu verd avec le temps.

Du *noir de fumée* calciné, qu'on peut employer ſeulement dans les draperies noires.

Du *noir d'os* & du *noir d'ivoire* ſuivant Pline, ce fut Apelle qui inventa le dernier.

Des *ſtils de grain* que les peintres ſages rejettent, parce qu'ils ſont ſujets à changer, & même à s'évanouir preſqu'entierement.

De la *terre d'ombre* qui eſt une très mauvaiſe couleur, ſujette à pouſſer, de même que le *minium*, ou mine de plomb d'un rouge orangé.

Le *carmin* ſeroit d'un excellent uſage; mais il a peu de corps, & eſt fort cher.

L'*outremer* eſt plus cher encore: cependant on ne peut ſe diſpenſer de l'employer, ſurtout dans les carnations fines, telles que celles des femmes & des enfans, quand on veut faire des ouvrages qui ſoient de durée.

L'*azur* ou l'*émail* noircit à l'huile.

Le *bleu d'Inde* a beaucoup de corps avec le blanc; mais il ſe décharge beaucoup en ſéchant. Il faut avoir ſoin de le coucher un peu épais, & d'y mettre peu d'huile. Pour lui aſſurer de la durée, il faut le glacer à l'outremer. On ne le fait entrer que dans des ciels & des draperies.

Le *verd-de-gris* eſt d'une belle couleur, mais ſa beauté eſt perfide: pour peu qu'il en entre dans l'impreſſion d'une toile, il eſt capable de tout gâter. Il devient noir peu de temps après avoir été employé. On le calcine quelque fois pour le rendre plus durable; mais quelque moyen qu'on employe pour le purifier, il reſte toujours dangereux pour les autres couleurs, & ne peut être employé ſeul. Il ne faut jamais s'en permettre l'uſage que pour en mêler en fort petite quantité avec les noirs, qu'il a la faculté de rendre très-ſiccatifs; & l'on doit avoir grande attention de ne pas ſe ſervir, pour les autres couleurs, des pinceaux avec leſquels on a employé le verd-de-gris.

Quelques peintres ſe ſervent d'un noir particulier pour retoucher leurs ouvrages à l'huile, & pour donner beaucoup de force dans les bruns. Cette couleur eſt le bitume de Judée, qu'on appelle aſphalte, & que, par corruption, les artiſtes nomment ſpalte. Un peu écraſé, il ſe fond aiſément dans l'huile ſur le feu: il eſt d'un noir rouſſâtre tirant ſur le minime; il ſe glace facilement & eſt fort doux à la vue, mais il ne ſéche jamais, à moins qu'il ne ſoit mêlé avec un fort ſiccatif; auſſi peut-on, après l'avoir préparé, le conſerver pendant pluſieurs années pour s'en ſervir au beſoin. On peut y mêler, pour ſiccatif, un peu de verd de gris.

Les principaux inſtrumens de la peinture à l'huile ſont le *chevalet*, la *boëte à couleurs*, les *broſſes*, les *pinceaux*, la *palette*, le *couteau à couleur*, l'*appuie-main*. Voyez ces mots à leur ordre alphabétique.

EXPLICATION

des Planches qui concernent la peinture à l'huile.

PLANCHE I.

Vignette. Elle repréſente un attelier dans lequel on a tâché de réunir pluſieurs genres de peinture.

La figure 1 repréſente le peintre d'hiſtoire. *a*, ſon marche-pied. *b*, grande boëte à couleurs. *c*, pierre à broyer les couleurs.

La figure 2 repréſente le peintre de portraits. *d*, ſa boëte à couleurs.

La figure 3 repréſente un peintre occupé à réduire un tableau dont il veut faire une copie. *e*, le tableau qui lui ſert de modele. *f*, la toile ſur laquelle il a tracé, dans une plus petite proportion, autant de quarreaux qu'il en a fait ſur celui qu'il ſe propoſe de réduire.

La figure 4 repréſente le peintre de portraits en miniature.

On apperçoit dans le fond de l'attelier deux figures antiques, un globe, une équerre, & des livres, qui ſont autant de choſes utiles au peintre, & qui déſignent l'étude de l'antique, l'hiſtoire, la géographie, & l'architecture.

Bas de la planche. Fig. 1. Appuie-main.

2. 3 & 4. Couteaux de différentes formes.

5 & 5. Broſſes.

6. Bléreau dont on ſe ſert pour fondre les couleurs.

7. 8 & 9. Pinceaux.

10. 11 & 12. Palettes de différentes formes.

PLANCHE II.

Fig. 1. Boëte à couleurs.

2. Coupe de cette boëte.

3. Son plan.

4. Boëte de fer blanc pour contenir les pinceaux & les veſſies. *a*, le pincelier. *b*, quarré pour mettre les veſſies. *c*. quarré dans lequel on met l'huile d'olive pour décremper les pinceaux.

5. Coupe du pincelier.

6. Coupe du quarré qui ſert à faire tremper les pinceaux.

7. Autre boëte de fer blanc pour mettre les couleurs en poudre.

8. Veſſie contenant une couleur broyée.

Digitized by Google

PLANCHE III.

Fig. 1. Grand échafaud à roulettes pour les grands tableaux.

2. Grande échelle avec son banc pour le même uſage.

3. Petit marche-pied.

4. Roulettes de l'échafaud, *fig.* 1.

5. Banc qui s'accroche aux échelons de la fig. 2.

PLANCHE IV.

Fig. 1. Chevalet dont la barre ſe monte ſans chevilles, par le moyen du reſſort 5, qui appuie ſur les dentures.

6. Le montant de ce chevalet qui ſert à retenir les toiles à volonté, à hauteur convenable.

2. Toile tendue ſur un chaſſis commun.

3. Godet-miché double, pour contenir l'huile graſſe & l'huile d'œillet.

4. Godet-miché ſimple, pour contenir l'huile graſſe.

PLANCHE V.

Fig. 1. Vue d'angle du chevalet repréſenté fig. 1. de la planche précédente.

2. Cheville qui empêche la queue de remuer.

3. Plan du reſſort.

4. Chappe du même reſſort, avec les dentures.

5. Toile tendue ſur un chaſſis à clef.

PLANCHE VI.

Fig. 1. Chevalet vu de face & qui ſe plie du ſens que l'on veut.

2. Vue perſpective du même chevalet.

3. Partie du même chevalet vu par derriere, avec emmanchemens.

4. Profil du même chevalet.

5. Appuie-main.

6. Chevalet ordinaire.

7. Partie du même chevalet vu par derriere.

8. Chevilles.

9. Barre pour poſer les toiles qu'on peint.

10. Pierre à broyer les paſtels.

11. Boëte au paſtel.

HUILE. *Peinture à l'huile.* Le Comte de Caylus, en faiſant des recherches pour recouvrer la peinture encauſtique des anciens, a été conduit par ſes expériences à propoſer une nouvelle maniere de peindre à l'*huile*. Quoique nous ne ſachions pas qu'aucun artiſte l'ait miſe en pratique, nous croyons cependant devoir la conſigner dans ce dictionnaire. L'attachement naturel aux habitudes qu'on a contractées, peut faire négliger longtemps des découvertes, dont on ſera forcé dans la ſuite de reconnoître les avantages. Les idées nouvelles peuvent être quelquefois comparées à des ſemences qui reſtent enſevelies ſous la terre, germent enfin, levent, proſpérent & produiſent des fruits.

On peindra à l'eau, dit le Comte de Caylus, ſur une toile à cru, avec des couleurs ordinaires, en obſervant cependant de ne faire uſage que de celles que l'on emploie communément dans la *peinture à l'huile*. Lorſque les couleurs ſeront ſéchées, on humectera le tableau par derriere avec de l'huile de pavot, appellée d'oliette, qui jaunit moins que les autres huiles. Perſonne n'ignore combien l'huile s'étend facilement, & combien il eſt aiſé de la diſtribuer également partout, ſoit avec le pinceau, ſoit avec toute autre choſe qui puiſſe en faire la fonction. L'huile pénétrera la couleur, ſera corps avec elle, & rendra, lorſqu'elle ſera ſéchée, le tableau auſſi ſolide que s'il avoit été peint avec des couleurs broyées à l'*huile*. Cette eſpece de peinture peut avoir l'avantage de faire un tableau ſans aucuns luiſans, parce qu'ils ne viennent ordinairement que de l'excès de l'*huile*: les tableaux peints de cette maniere ſeront auſſi moins ſujets à changer, en raiſon de la juſte proportion qui ſe trouvera entre l'huile & les couleurs.

On pourroit, au lieu d'*huile*, employer un vernis blanc-gras ſiccatif. On pourroit auſſi pratiquer cette peinture ſur le papier comme ſur la toile. Au reſte ce ſera aux artiſtes à juger des avantages ou des déſavantages de cette petite nouveauté; dans les arts, une expérience vaut mieux qu'une conjecture.

Nous croyons que, par ce procédé, on ne pourroit manquer de perdre quelques uns des avantages que la *peinture à l'huile* a ſur la détrempe, & qui tiennent à la manœuvre de ce genre. Il s'agiroit de ſavoir ſi les avantages de la nouvelle découverte l'emporteroient ſur les inconvéniens qu'elle entraîneroit avec elle. Il en eſt un qui ſemble très-grave: comment employeroit-on les couleurs dont on ne peut faire uſage qu'à l'aide d'un ſiccatif? Les rejetteroit-on? mais elles paroiſſent néceſſaires, & quand on pourroit s'en paſſer à la rigueur, ce ſeroit dépouiller l'art de l'une de ſes richeſſes. Frotteroit-on le derriere de la toile d'une huile ou d'un vernis capable de faire ſécher ces couleurs? Mais les autres couleurs, qui ſont ſiccatives par elles-mêmes, deviendroient trop ſéches, & le tableau s'écailleroit. Appellons-en à l'expérience avec l'inventeur.

HUILE. *Maniere de peindre à l'huile les eſtampes en taille-douce.* Quand on emploie de belles eſtampes à cet uſage, on peut dire que ce ſecret eſt celui de les gâter. Les habiles graveurs ont employé tout leur art à rendre leurs eſtampes auſſi agréables qu'elles puiſſent l'être;

Digitized by Google

tout ce qu'on y ajoute les dégrade, en empêchant de bien voir les ſavans travaux qu'ils ont pris tant de peine à établir.

Cependant, comme il eſt des gens qui aiment mieux les différentes ſortes d'enluminure, que la plus belle gravure, parce qu'ils n'entendent rien aux beautés de cet art, & que les couleurs ont pour tous les yeux un charme naturel, nous ne refuſerons pas de donner ici le moyen de les ſatisfaire. Nous ne ferons que tranſcrire ce qui ſe trouve ſur ce ſujet dans la dernière édition des *Elémens de Peinture pratique*. Cette méthode pourroit être pratiquée ſur des eſtampes d'animaux, de plantes ou d'autres objets d'hiſtoire naturelle, dont on voudroit marquer les couleurs.

On colle l'eſtampe ſur un chaſſis de bois, après l'avoir humectée d'eau, comme ſi l'on vouloit faire un chaſſis de papier. Lorſqu'elle eſt ſeche, il faut la vernir par derriere avec de l'huile de térébenthine ou avec du vernis ordinaire pour les tableaux, ou avec le vernis dont la compoſition eſt ci-après. Puis il faut avoir des couleurs broyées avec de l'huile de noix, & les appliquer à plat & ſans ombrer ſur le revers de chaque partie de l'eſtampe, telles que les carnations, les cheveux, les draperies, &c. faiſant à peu près les mêlanges; comme du blanc & un peu de vermillon pour les carnations, un peu de rouge aux joues & aux levres, &c. On couche ces couleurs à plat, parce que les tailles de la gravure ſuffiſent pour rendre l'effet des demi-teintes & des ombres. Lorſque vous aurez couché, comme on vient de le dire, toutes les couleurs ſur le dos de l'eſtampe, vous la vernirez du côté de l'impreſſion avec un vernis blanc, & la laiſſerez ſecher. Si elle ne vous paroît pas aſſez luiſante ou tranſparente, verniſſez-la encore une fois. Mais avant que de la laiſſer entierement ſecher, ſi vous avez deſſein, pour rendre l'ouvrage encore plus barbare, d'y ajouter de l'or ou de l'argent moulu en quelques endroits, vous detremperez de l'or en coquilles avec de l'eau gommée, & vous l'y appliquerez un peu épais, autrement l'or venant à ſecher, ſe retireroit par petits points: au lieu que ſi l'or ou l'argent eſt en bonne conſiſtance, vous en admirerez la beauté ſur le vernis. Le tout étant bien ſec, & l'eſtampe étant encore ſur ſon même chaſſis, ſi vous appréhendez qu'elle ne ſe caſſe ou ne ſe déchire par la ſuite, il faut avoir un carton de la même grandeur que l'eſtampe, & l'y coller ſans l'ôter du chaſſis juſqu'à ce qu'elle ſoit bien ſeche. Alors vous pouvez la retirer & la mettre dans une bordure.

Vernis pour préparer les tailles-douces avant de les peindre à l'huile. Ce vernis ſe fait ſans feu. Mettez dans un vaſe de terre ou de fayence un quarteron de térébenthine, autant d'huile d'aſpic, & la hauteur d'un doigt d'eſprit de vin dans un verre. Délayez la matiere avec un pinceau de la groſſeur du pouce, & le plus doux que vous pourrez trouver, juſqu'à ce qu'elle ſoit épaiſſe comme une glaire d'œuf. Alors votre eſtampe étant montée ſur ſon chaſſis, & couchée à plat, vous la frotterez par derriere, en étendant le vernis le plus promptement qu'il ſe pourra: vous la retournerez du côté de la gravure, en ferez autant, & la laiſſerez ſecher. Si le vernis eſt longtemps à ſecher, mettez par-deſſus une couche d'eſprit de vin.

Autre manière mieux détaillée. Prenez des eſtampes en taille-douce, dont les figures ſoient un peu grandes: celles qui ſont gravées en manière noire ſont très-propres à cet uſage. Humectez légérement l'eſtampe par derriere avec une éponge très propre & imbibée d'eau bien claire, collez-la promptement ſur un chaſſis de bois avec de la colle de farine, & laiſſez-la ſecher. Prenez enſuite du vernis ordinaire, & mêlez-y trois fois autant d'huile de térébenthine; faites-le chauffer un peu ſur les cendres chaudes, & l'ayant bien remué avec une broſſe de poil de porc, couchez-en également partout ſur le derriere de votre eſtampe. S'il ſe trouve quelques endroits où le vernis n'ait point pénétré, mettez y une goutte de la même huile & paſſez y enſuite la broſſe. Deux ou trois heures après, donnez encore une couche de votre vernis pur & ſans addition d'huile, & expoſez votre chaſſis au ſoleil ou dans un lieu chaud. Réitérez vos couches juſqu'à ce que l'image ſoit claire & tranſparente comme du verre blanc, & laiſſez-la ſécher juſqu'à ce que le vernis ne prenne plus au doigt. Alors vous obſerverez quel eſt l'envers de l'eſtampe pour y appliquer vos couleurs en la maniere ſuivante.

Prenez de la couleur de cheveux & mettez-en partout où il y a de la chevelure; mais prenez garde de déborder: il vaut mieux laiſſer quelques cheveux échappés ſur le viſage ſans y mettre de cette couleur. Après cela faites la teinte des joues avec la couleur qui y eſt propre. Pour agir plus ſurement, oppoſez une feuille de papier blanc à l'endroit où vous voulez appliquer vos couleurs, afin de mieux voir l'effet & le degré de la teinte que vous voulez mettre: puis le blanc des yeux, le rond de la prunelle, les ſourcils, les levres, &c. Compoſez enſuite de la couleur ſemblable aux carnations des figures que vous voulez faire, & couchez-en partout ſur le viſage, ſans autre attention que de ne pas frotter en couchant cette couleur, de peur d'effacer celle qui y eſt déja, & de gâter ce qui eſt fait. Obſervez la même choſe à l'égard du reſte du corps où il ſe trouve de la couleur de chair à mettre. Pour les draperies & autres acceſſoires, il n'y a qu'à les reconnoître & leur donner tout uniment les

couleurs qui leur conviennent, ayant ſoin qu'elles ſoient bien broyées avec de l'huile de noix ou de lin. Les tailles de l'eſtampe, comme on l'a dit, feront d'elles-mêmes l'effet des ombres ſous les teintes que vous y aurez appliquées. Voici les couleurs qui conviennent le mieux à cette ſorte de travail.

Pour les draperies d'écarlate, on prend du beau vermillon, avec un peu de laque fine & de mine orangée.

Pour la couleur de cerise, du vermillon avec un peu de blanc de plomb.

Pour la couleur de feu, du vermillon & du ſtil-de-grain.

Pour le jaune, du beau maſſicot doré & pâle, avec du jaune de Naples.

Pour l'aurore claire, comme les rayons du ſoleil, les gloires, &c. de l'ocre jaune, du vermillon & du blanc, le tout à volonté.

Pour le noir, on ne ſe ſert pas de noir pur; mais on le repréſente avec du gris compoſé de noir de charbon de ſaule, ou du noir d'os brulés, mêlé avec du blanc de plomb: c'eſt ainſi qu'on rend toutes les étoffes noires de ſoie ou autres.

Pour les fonds & les rochers, on prend du blanc mêlé avec du noir d'os. Les fabriques, les maſures ſe repréſentent auſſi avec le même gris plus ou moins foncé.

Les lointains, payſages & terraſſes ſe font de différentes manieres. Quand les arbres ſont dans le lointain, on prend un peu de bleu ou de cendres vertes, avec un peu d'ochre jaune, & quelque ſois un peu de laque pour les troncs les moins éloignés. Pour les branchages des plans avancés, on ſe ſert du verd-de-mer fait avec du ſtil-de-grain, des cendres bleues & du blanc, plus ou moins. Pour les terraſſes, on prend quelque fois du rouge-brun, de l'ochre jaune & du noir d'os.

Pour les toits & couvertures de maiſons, on mêle du gris & du rouge à diſcretion.

Les nuées ſe repréſentent 1°. avec du blanc & du vermillon, ſi elles doivent être rougeâtres. Si elles doivent être claires, on y met plus de blanc, particuliérement lorſqu'elles approchent davantage du ſoleil. Les nuées ordinaires ſe font avec du charbon de ſaule, du blanc & tant ſoit peu de rouge.

Les eaux ſe font avec des cendres vertes & bleues; en quelques endroits avec du blanc.

La couleur de chair ſe fait pour les hommes avec du blanc, de l'ochre jaune & un peu de rouge-brun: pour ceux qui ont le teint baſané, avec du blanc, de l'ochre jaune, du brun-rouge & un peu de vermillon. Pour les femmes & les enfans, on prend du blanc de plomb, du vermillon, de la laque fine, & un peu de mine orangée, le tout à volonté.

Pour les cheveux, on ſe ſert de blanc & d'ocre jaune pour les blonds, & de blanc mêlé avec du noir d'os pour les bruns.

Le violet ſe fait avec du bleu & de la laque fine. Le verd avec du verd-de-gris & du maſſicot, ou bien avec des cendres bleues & du ſtil-de-grain. il s'éclaircit avec le blanc; ſi on le veut plus verd, il faut y mettre plus de ſtil-de-grain, & pour le rendre plus éclatant, il y faut plus de maſſicot jaune.

(Telles ſont les couleurs qu'indique l'auteur que nous avons cité. Pluſieurs ſont peu ſolides ou tendent à noircir, ce qui eſt aſſez indifférent pour ces ſortes de chefs-d'œuvre. Cependant ſi l'on coloroit de cette maniere des morceaux d'hiſtoire naturelle qui méritaſſent d'être conſervés, il faudroit employer des enlumineurs qui ne fuſſent pas ſans intelligence de la peinture, & choiſir les couleurs les moins altérables indiquées dans les différens articles de ce dictionnaire qui concernent ces matériaux de l'art.)

L'ouvrage étant achevé, vous pourrez, pour en conſerver les couleurs, le vernir avec un des vernis dont on ſe ſert pour les tableaux à l'huile.

Pour peindre ſur le papier comme à l'huile. Prenez un jaune d'œuf bien ſéparé du blanc: délayez-le avec deux fois plein la moitié de ſa coquille d'eau claire; battez bien ce mélange, & mettez en un peu dans toutes les couleurs dont vous voulez vous ſervir pour peindre ſur l'eſtampe.

HUILE. (ſubſt. fém.) Les peintres font uſage de différentes ſortes d'huiles, ſoit pour broyer les couleurs, ſoit pour les employer au bout du pinceau.

L'huile de lin eſt plus facile à ſe dégraiſſer que les autres, & plus prompte à ſécher. On la tire par expreſſion des graines de lin. Il faut la choiſir claire, nette, amere au goût. Plus elle a cette qualité, & plus elle eſt ſiccative, mieux elle ſe cuit & moins elle eſt ſujette à ſe gerſer. La meilleure vient de Hollande: celle qui vient de Lille eſt ſouvent mêlée d'huile de naveette. Pour rendre l'*huile de lin* auſſi blanche que l'huile d'œillet, il faut la mettre dans une cuvette de plomb expoſée pendant un été au ſoleil; on y jette du blanc de ceruſe & du talc calciné: ce mélange attire les parties graſſes au fond & éclaircit l'huile. Au reſte, comme cette huile eſt plus graſſe que celle de noix, on ne l'employe que dans les impreſſions.

L'*huile de noix* dont ſe ſervent nos artiſtes eſt celle qu'on obtient par une ſeconde expreſſion des noix: elle l'emporte ſur l'*huile de lin* par ſa blancheur, mais elle eſt moins ſiccative. On s'en ſert pour broyer & détremper les couleurs claires, telles que le blanc & le gris, que l'*huile de lin* terniroit un peu. Il faut la choiſir blanche

&

Digitized by Google

& ſentant bien ſon fruit, tant au goût qu'à l'odorat.

L'huile d'aillet ou *d'oliette* eſt celle qui provient, par expreſſion, de la ſemence du pavot noir pilé. Il faut la choiſir plus claire que l'huile d'olive & ſans ſaveur ni odeur. C'eſt la plus blanche de toutes les huiles; auſſi l'employe-t-on pour broyer & détremper le blanc de plomb, lorſqu'on veut de beaux blancs.

L'huile graſſe, ou *ſiccative*, eſt le plus puiſſant des ſiccatifs. Elle ſe prépare en mettant une demi-once de litharge, autant de ceruſe calcinée, autant de terre d'ombre, & autant de talc ou de pierre à Jeſus: on tout deux onces de matiere pour une livre d'huile de lin, qu'on fait bouillir à feu doux & égal, de peur que l'huile ne noirciſſe. Quand elle mouſſe, il faut l'écumer; lorſque l'écume commence à ſe raréfier & à devenir rouſſe, l'huile eſt ſuffiſamment cuite & dégraiſſée. Les matieres qui ſe trouvent alors dénaturées en partie, laiſſent un marc ou ſédiment dans lequel ſe trouve une portion de la partie muqueuſe de l'huile, qui s'eſt combinée avec les ingrédiens ſous une forme emplaſtique. On laiſſe enſuite repoſer l'huile ainſi deſſechée & préparée, parce que, dans les intervalles du repos, elle dépoſe toujours un peu & devient plus claire. Plus elle eſt ancienne, meilleure elle eſt.

Au reſte, comme l'obſerve M. de Machy, habile chymiſte, l'huile qu'on appelle *graſſe* ne pouvoit recevoir une dénomination plus contraire à ſa nature: car loin de rendre l'huile de lin plus graſſe par l'opération qu'on lui fait ſubir pour la rendre ſiccative, on la dégraiſſe au contraire. Mais on eſſayeroit envain de lui faire perdre le nom qu'elle porte dans les boutiques &, dans les ateliers, & qui eſt conſacré par l'uſage: il ſuffit d'avertir que ce nom n'exprime pas une idée phyſique.

Obſervons que vingt-quatre heures après que l'*huile* nommée *graſſe* eſt dégraiſſée, il doit ſe former à ſa ſurface une pellicule: ſi elle ne ſe forme pas, c'eſt la preuve qu'il y a encore de l'humidité, qu'elle n'eſt pas aſſez deſſechée & qu'elle n'a pas acquis aſſez de corps. (*Extrait de l'art du peintre par M. Watin.*)

L'auteur du *Traité de la peinture au paſtel* remarque que l'*huile graſſe* étant compoſée avec des chaux de plomb, tend à ſe rembrunir & à brunir les couleurs. Si on y fait entrer de la couperoſe blanche, elle a le même défaut, parce que cette couperoſe eſt du zinc diſſout par l'acide vitriolique. Il propoſe de faire concentrer l'huile de noix, en la faiſant bouillir une heure au bain-marie. Il propoſe auſſi l'huile de Copahu, qui eſt nette, limpide, & lui a paru ſécher très-vite. Il penſe qu'on y pourroit mêler un peu d'huile de noix ou de lin. Il ſeroit à ſouhaiter que des artiſtes miſſent en expérience les différentes vues de cet auteur.

L'huile d'aſpic. C'eſt une huile eſſentielle de lavande. La meilleure eſt celle que Pomet dit être fournie par une lavande ſauvage fort commune en Langueduc. Mais, ſuivant un mémoire du chymiſte Geoffroi, inſéré dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, année 1715, l'*huile d'aſpic* ordinaire eſt falſifiée. Tantôt elle eſt faite d'eſprit de vin dans lequel on met communément trois quarts d'huile eſſentielle; tantôt ce n'eſt que de l'huile eſſentielle de térébenthine, parfumée d'une trop petite quantité de véritable huile d'aſpic. M. Valmont de Bomare indique un moyen facile de découvrir la fraude. Si l'on jette dans de l'eau commune l'*huile d'aſpic* mêlée avec de l'eſprit de vin, ce dernier ſe mêle avec l'eau, & l'huile ſurnage. Pour connoître celle qui eſt mêlée avec de l'huile de térébenthine, ou quelqu'autre huile, il faut en brûler un peu dans une cuiller de métal: ſi elle eſt pure, elle donne une flamme ſubtile, une fumée d'une odeur qui n'eſt pas déſagréable & en petite quantité: au lieu que c'eſt tout le contraire lorſqu'elle eſt falſifiée. Les peintres à l'huile ſe ſervent de l'*huile d'aſpic* pour retoucher plus aiſément leurs ouvrages. Elle eſt propre auſſi à enlever la craſſe des tableaux & à les nettoyer; mais il faut prendre garde qu'elle n'enleve les couleurs. C'eſt de cette huile que les peintres en émail font uſage.

Huile de térébenthine. Elle eſt extraite de la réſine du mélèſe, du ſapin, ou du térébinthe qui croît dans l'île de Chypre: c'eſt de ce dernier arbre qu'elle a tiré ſon nom. Elle eſt fort bonne à retoucher les tableaux, ſon s'en ſert avec ſuccès pour la mêler avec l'outremer & les émaux; elle donne la facilité de les étendre, & s'évapore auſſitôt. Il ne faut pas mêler beaucoup d'autre huile avec celle-ci: cela ne ſervirois qu'à la faire jaunir.

Huile à broyer les couleurs qui doivent être expoſées à l'air. Prenez deux onces de maſtic en larmes, bien claires, & broyez-les avec de l'huile de lin. Verſez ce mélange dans un pot de terre verniſſé que vous mettrez ſur le feu: vous y ferez fondre peu-à-peu le maſtic, remuant toujours la matiere: puis vous laiſſerez refroidir cette huile, & regarderez ſi le maſtic eſt fondu & bien incorporé avec l'huile. Alors vous vous en ſervirez pour broyer les couleurs que vous employerez à des ouvrages qui doivent être expoſés aux injures du temps.

A la recette de l'*huile graſſe* que nous avons extraite du livre de M. Watin, nous croyons devoir en joindre d'autres qui nous ſont fournies

Digitized by Google

par le nouvel éditeur des *Elémens de peinture pratique*.

Faites cuire dans un pot de terre de l'huile de noix avec le dixième ou tout au plus le huitième de litharge. Il faut la faire cuire doucement, de peur qu'elle ne noirciſſe, & qu'elle ne ſe répande en bouillant trop fort. Pour éviter cet inconvénient, on ne remplit le pot qu'à moitié. Quand elle commence à s'épaiſſir, on l'ôte de deſſus le feu, & on la bat bien avec une ſpatule de bois, en y verſant un peu d'eau. Auſſitôt qu'elle eſt repoſée, on peut en faire uſage. Quelques perſonnes croyent la dégraiſſer & la rendre plus coulante, en y jettant un oignon coupé en pluſieurs morceaux, ou une tranche de pain lorſqu'elle eſt ſur le feu.

On peut faire encore de l'*huile ſiccative* d'une autre maniere. On prend de l'émail ou de l'azur en poudre, & on le fait bouillir dans de l'huile de noix. Au bout de quelque temps, on retire le vaiſſeau du feu, & on laiſſe repoſer le tout. Le deſſus de cette huile ſert à mêler avec le blanc & à le détremper: on s'en ſert auſſi pour les autres couleurs qu'on veut conſerver pures & éclatantes.

Autre huile graſſe. Délayez dans un demi-ſeptier d'huile de lin & un demi verre d'eau, gros comme la moitié d'un œuf de couperoſe blanche; ajoutez-y autant de litharge d'or & autant de mine rouge, & enfin gros comme une petite noix de blanc de plomb broyé à l'huile. Faites bouillir le tout lentement pendant une heure & demie. Lorſque la liqueur ſera devenue rouge, tirez le vaiſſeau du feu, & laiſſez-le repoſer. Pour bien dépurer l'huile, vous la verſerez peu-à-peu, & par inclinaiſon, dans un autre vaiſſeau. Il y a des perſonnes qui, au lieu de couperoſe, mettent même quantité de terre d'ombre pulvériſée.

Autre. On peut faire de l'*huile graſſe* ou *ſiccative*, en très-peu de temps. Il ne faut que bien broyer de la litharge d'or avec de l'huile de noix: On fait bouillir le tout ſur le feu l'eſpace d'un demi-quart d'heure, & l'huile graſſe eſt bonne à employer. Sur une pinte d'huile, il faut une livre de litharge.

Huile à retoucher. Elle offre le moyen de retoucher en peignant à l'huile & de peindre partie par partie. La recette en a été communiquée à M. Watelet par M. Le Prince, peintre habile.

Prenez de l'huile d'œillet bien choiſie; battez la dans une bouteille avec de l'eau bien claire, puis laiſſez-la expoſée au ſoleil: elle ſe clarifie & devient blanche & pure.

Lorſque vous voulez repeindre ou retoucher une partie, ſans repeindre le tout, prenez de cette huile ſur votre palette; mettez-y une portion de ſalive qui ne ſoit pas mêlée d'alimens. Battez, ou remuez en rond avec une broſſe propre, juſqu'à ce que ce mélange ait la conſiſtance d'une eſpece de pommade. Frotter alors pendant quelque temps la place que vous voulez repeindre; puis eſſuyez avec la paume de la main ou les doigts bien propres, & peignez.

Si vous voulez que ce que vous retouchez ſoit encore bon à peindre le lendemain, ou même le ſur-lendemain, mêlez plus d'huile que de ſalive dans des proportions que vous indiquera l'expérience.

M. Watelet, à la ſuite de cette note trouvée dans ſes papiers, parle d'une autre *huile à retoucher* que vend, dit-il, le ſieur Hoſtrol, & qui lui paroît d'un uſage encore plus sûr & plus facile. Il ſoupçonne qu'elle n'eſt qu'un mélange de ſel de Saturne & d'huile d'œillet clarifiée, le tout réduit en conſiſtance de pommade. Il aſſure qu'il en a fait pluſieurs fois l'expérience avec ſuccès; mais ce qui eſt capable d'inſpirer encore plus de confiance que les eſſais d'un amateur, c'eſt qu'il ajoute que M. van Spaendonck, célèbre par ſes tableaux de fleurs, s'en ſert habituellement.

Digitized by Google

I

JAUNE. (adjectif pris substantivement.) Le *jaune* qu'on employe en peinture se tire des trois regnes. Le plus commun est dû à la terre martiale & se nomme ochre. Le plomb, le bismuth, &c. parmi les substances métalliques, peuvent aussi donner du *jaune* : mais ces couleurs s'altèrent facilement lorsqu'on les employe à l'huile. Le stil-de-grain fournit différens *jaunes* fort beaux : cette couleur est due à la partie gommeuse ou extrait de la graine d'une espéce de nerprun connue sous le nom de graine d'Avignon. Voyez *ochre* ; *stil de grain*, *massicot*. Voyez aussi le mot *Fiel*.

JAUNE DE NAPLES. Substance poreuse, mais pesante, & qui fournit une couleur utile à tous les genres de peinture. On la nomme en Italie *Giallolino*, petit jaune. Un grand nombre de physiciens & de chymistes ont taché de deviner quelle peut être cette préparation dont on a prétendu qu'une seule famille napolitaine possede le secret. (Voyez les *Mémoires de l'Académie des Sciences*, *année* 1766.) Cependant nous avons en France quelques fabriques de fayence & de porcelaine qui le possedent également, de sorte qu'on va chercher à Naples ce qu'on pourroit trouver ici : mais chacune d'elles en fait un grand mystere. On veut pouvoir se négliger impunément sur la bonté de la matiere & sur le travail, sans avoir de concurrence à craindre. Ce secret, le voici. Douze à treize onces d'antimoine, huit onces de minium, quatre onces de turie : on pulverise bien ces substances; on les passe au ramis pour les mieux mêler ; on les met de l'épaisseur de deux doigts sur des assiettes non vernissées & couvertes d'une feuille de papier. On place ces assiettes dans le four de la fayencerie, au-dessus de toutes les cassettes, immédiatement sous la voute. Quand la fayence est cuite, on retire ce mélange. Il est dur, graveleux, & d'un jaune assez vif ; mais il devient citron, & presque chamois, lorsqu'il est porphyrisé. Voilà le jaune de Naples. Si l'on vouloit en composer des pastels, il suffiroit de le broyer à l'eau pure : il faut le broyer longtemps. On peut garantir la solidité de cette couleur employée en émail; mais les artistes se plaignent qu'à l'huile elle devient verdâtre, surtout lorsqu'on l'amasse avec un couteau de fer sur le porphyre ou sur la palette. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE MINERAL, ou *Turbith mercuriel*, ou *Précipité jaune*. Le mercure, dissout à l'aide du feu par l'acide vitriolique, fournit une préparation d'une couleur jaune très-riche : c'est le turbith minéral, ou précipité jaune. On en trouve dans la plupart des pharmacies. Quelquefois il est d'un jaune pâle ; quelquefois même un peu gris ; mais lorsqu'il est bien conditionné, plus on le lave, plus la couleur en est vive. Cependant je ne proposerai pas de l'employer dans la peinture, car il n'est pas insensible aux vapeurs du foie de souffre. J'en ai d'une très belle couleur d'or sur lequel cette vapeur ne fait aucune impression, mais qui ne résiste pas au contact même de la liqueur : si peu qu'elle y touche, le mercure est aussitôt revivifié. C'est donc une couleur dont les peintres ne doivent pas se permettre l'usage. Cependant le hasard m'a fait appercevoir dans un bocal, chez un marchand de couleurs, une poudre jaune, qu'il vendoit, disoit-il, depuis deux ou trois ans sous le nom de *jaune minéral*. En ayant pris une once, & étant rentré chez moi, j'ai considéré ce jaune, & l'ai reconnu pour du turbith mercuriel. Ce qui me l'avoit d'abord fait méconnoître, c'est qu'il étoit d'un jaune un peu pâle. Je l'ai soumis à quelques épreuves pour m'en assurer ; la vapeur du souffre l'a aussitôt rembruni ; voilà donc, malgré ses mauvaises qualités, le turbith minéral dans le commerce, par l'usage de la peinture, sous le nom de *jaune minéral* ! Il étoit nécessaire qu'on sût à quoi s'en tenir là-dessus, & voilà pourquoi je suis entré dans cette explication. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE DE BISMUTH. Le bismuth, dissout par l'acide nitreux, forme des cristaux qui, sur le feu, laissent échapper leur acide & se changent en une belle chaux de diverses nuances de jaune. Il y en a de souffre & d'orangé, suivant la plus ou moins grande proximité de la flamme, ou la violence du feu. Je ne doute pas que cette chaux ne réussît mieux dans la poterie, au moyen de la couverte vitrifiée de l'émail, que le jaune de Naples, comme plus haute en couleur. Elle est très-fixe, & se vitrifie même plutôt que de se volatiliser : mais il ne seroit pas possible de l'employer dans la peinture à l'huile ; aux moindres exhalaisons putrides, elle devient noire, encore plus vite que le turbith mercuriel ou *jaune minéral* qui fait l'objet du précédent article. Il en est de même de toutes les chaux du régule d'antimoine, à l'exception de la neige

Digitized by Google

qu'il donne par la voie de la sublimation. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE DE ZINC. Le zinc peut fournir un *jaune* très-agréable, & pour lequel on n'a pas à craindre les dangereux effets des exhalaisons putrides. Il suffit de le faire bouillir longtemps dans du vinaigre un peu fort : il s'y dissout & forme des cristaux de sel qui n'attirent point l'humidité. Ce sel, mis sur le feu dans une capsule de fer, détonne un peu, jette une légere flamme, & se fond. Si l'on pousse le feu, l'acide s'évapore, & la matiere se convertit en une chaux de couleur jaune. Comme les chaux de ce demi-métal sont très-irréductibles, on peut croire que celle-ci fourniroit toujours le *jaune* le plus solide qu'on pût désirer, & l'on vient de voir qu'il n'est pas difficile à faire. (*Traité de la peinture au pastel.*)

JAUNE D'ARGENT. On fait dissoudre une demi-once d'argent le plus pur & le plus dégagé de cuivre qu'il est possible, dans une quantité suffisante d'esprit de nitre très-pur, jusqu'au point de la saturation. On dissout, dans quatre parties d'eau distillée, une once de sel d'urine qui fait la base du phosphore ; on fait tomber goutte à goutte la dissolution dans l'esprit de nitre qui a dissout l'argent étendu avec quatre parties d'eau ; on continue de laisser tomber la dissolution de sel d'urine, jusqu'à ce qu'il ne se précipite plus rien : par ce moyen, on obtient un précipité de la plus belle couleur de citron. Cette couleur dont la découverte est dûe à M. Marggraf, pourroit, selon toute apparence, être employée avec succès sur l'émail & la porcelaine, en l'édulcorant soigneusement, & en la faisant calciner avant d'en faire usage. (*Mém. de l'Acad. de Berlin ; année* 1746.)

IMPRESSION. (subst. fém.) Avant de peindre sur des toiles, panneaux, &c. il faut les *imprimer*, c'est-à-dire, les couvrir de plusieurs couches de couleur égale qui serviront de fond à la peinture.

Les modernes ont plus généralement adopté la toile, surtout pour les grands tableaux, que le bois, le cuivre, &c. Elle a l'avantage d'être moins pesante, de n'être pas sujette à se déjeter, à se rompre, à servir de pâture aux vers, comme le bois. Elle a sur le cuivre l'avantage de la légéreté, & celui de se rouler, & d'être ainsi changée de place sans beaucoup d'embarras.

Le choix de la toile dépend de la volonté de l'artiste qui veut l'employer. Quelques uns ne trouvant aucune toile assez fine & assez unie, ont peint sur du taffetas. D'autres ont choisi de fort grosses toiles dont on voit encore le tissu malgré l'épaisseur de couleur qui les couvre ; d'autres ont préféré de fort coutil. Maintenant on choisit assez généralement des toiles neuves, d'un tissu assez ferré & ayant le moins de nœuds qu'il est possible ; dans le dernier siecle, on les choisissoit d'un tissu un peu lâche. On les tend sur des châssis de bois avec de petites broquettes, en rebordant la toile sur l'épaisseur du châssis auquel on l'attache, par le moyen de broquettes qu'on place à quarre d'igne les unes des autres. Quand la toile est bien tendue sur le châssis, on l'encolle d'abord avec de la colle faite de rognures de gants ; cette colle doit être froide, médiocrement forte & en consistance de bouillie. Elle se couche avec le tranchant d'un grand couteau assez mince, en le penchant un peu. Le couteau a son manche recourbé vers le dos afin que la main qui le tient ne touche pas à la toile.

On pousse un peu la toile par derriere, aux endroits où l'on passe le couteau, pour étendre la colle plus également, & on n'en laisse que le moins que l'on peut. La toile en se séchant, après cette opération, devient fort tendue. Cet encollage sert à en boucher tous les trous, & à en coucher tous les petits fils. Quand elle est parfaitement sèche, on la rend encore plus unie, en la frottant dans tous les sens avec une pierre-ponce bien applatie.

On imprime ensuite la toile, en lui donnant une couche de quelque couleur simple & amie des autres couleurs, comme du brun rouge, que l'on mêle d'un peu de blanc de plomb bien broyé, pour le rendre plus siccatif. Mais on parvient surtout à ce but, en le broyant à l'huile de noix avec de la litharge, & on le détrempe à l'huile. Cette couleur doit être suffisamment épaisse. On la couche aussi légérement qu'il est possible, & on l'étend sur la toile avec un couteau semblable à celui qui a servi pour la colle. On laisse sécher de nouveau la toile, & on passe la pierre-ponce par-dessus, pour rendre l'impression plus unie.

Il y a eu des peintres qui ont préféré les toiles imprimées d'une seule couche de couleur. Cependant, comme le grain de la toile y paroît bien plus, on ne s'en est guere servi que pour de grands ouvrages.

L'usage ordinaire est de donner une & quelquefois deux couches par dessus la premiere. On donne à ces couches une teinte d'un petit-gris fort doux, en se servant de blanc de céruse & de noir de charbon broyé très-fin, & détrempés à l'huile de noix & à l'huile de lin, en quantités égales. On peut donner à cette demi-teinte grise un ton rougeâtre, en y mêlant du rouge-brun. Cette couche, ou ces couches, si l'on en veut plusieurs, ne se posent plus au couteau, comme la premiere ; mais elles s'étendent légérement à la brosse. On met le moins de couleur que l'on peut, afin que la toile soit moins cassante, & que la couleur dont elle sera couverte par l'artiste se conserve mieux : ces motifs doivent faire préférer une seule seconde couche, & c'est aussi

Digitized by Google

ce qu'on pratique généralement aujourd'hui dans l'impreſſion des toiles. On unit auſſi cette couche à la pierre ponce. Quelques peintres préférent une impreſſion rouge, d'autres une impreſſion blanche. Mais les toiles, telles qu'on les trouve chez les marchands, ſont d'une demi-teinte grife fine au blanc de ceruſe & au noir de charbon.

Quoique l'uſage conſtant ſoit d'imprimer les toiles, on peut obſerver que les couleurs ſe conſerveroient beaucoup mieux, ſi elles étoient poſées par l'artiſte ſur la toile nue Il faudroit choiſir alors une toile fine & d'un tiſſu fort ſerré.

Ajoutons que les couleurs ſeroient plus vives ſur une impreſſion qui ne ſeroit qu'en détrempe: elle boiroit l'huile qui ôte aux couleurs une partie de leur éclat. Le Titien & Paul Véroneſe, perſuadés que l'impreſſion à l'huile nuit aux couleurs du tableau, ſe ſont ſervis de toiles imprimées en blanc à la détrempe. Leurs couleurs à l'huile, placées ſur cette impreſſion, ont conſervé leur éclat & leur vivacité. L'impreſſion à l'huile perce & ſe montre toujours, &, comme diſent les peintres, elle *tue ou fait mourir* les couleurs dont on la couvre. Pour remédier à cet inconvénient, on eſt obligé de repeindre à pluſieurs fois une même choſe avec la même couleur.

Ce qui a fait préférer les toiles imprimées à l'huile, c'eſt que celles qui ne ſont imprimées que d'une couche de détrempe, ſont ſujettes à s'écailler, accident qui arrive ſurtout quand on les roule pour les déplacer.

Il faut obſerver de ne peindre que ſur des impreſſions bien ſèches & faites anciennement. Si l'impreſſion eſt trop fraîche, elle s'imbibera des couleurs qu'elle doit ſupporter, & produira cet effet terne & déſagréable que les peintres nomment *embu*.

Pour *l'impreſſion en détrempe*, on couvre la toile bien tendue ſur ſon chaſſis, d'une couche de blanc d'Eſpagne, infuſé dans l'eau & détrempé avec de la colle de gants, qu'il faut employer chaude. Quand cette couche eſt ſeche, on l'unit avec la pierre-ponce, & on donne enſuite une ſeconde couche, pour laquelle on employe le blanc plus épais & la colle plus forte. On paſſe encore la pierre-ponce ſur cette ſeconde impreſſion.

L'impreſſion pour la peinture ſur bois, ſe fait en encollant le paneau avec de la colle de gants ou de parchemin bien chaude. Quand la colle eſt ſeche, on la racle légérement pour en détruire les inégalités: puis on la couvre d'une couche de blanc d'Eſpagne detrempé dans la colle de gants, en ſe ſervant d'une broſſe douce. On multiplie ces couches, en ayant ſoin de laiſſer toujours ſecher la derniere faite, & de la ponce. Chaque couche doit être paſſée légérement, & faite promptement, afin qu'elle n'ait pas le temps de détremper la couche inférieure. Quand les couches ont été aſſez multipliées pour bien boucher les pores du bois, & rendre le panneau très-liſſe & très uni, on les couvre bien également, avec une broſſe douce, d'une *impreſſion* à l'huile, compoſée, comme nous l'avons dit pour *l'impreſſion* ſur toile, de blanc de céruſe & de noir de charbon. On peut donner deux de ces couches à l'huile. Comme les panneaux, ainſi préparés, ſont bien plus unis que la toile, ils ſont préférables pour les petits ouvrages.

Impreſſion ſur cuivre. On donne d'abord au cuivre la même préparation que pour la gravure en taille douce, c'eſt-à-dire, qu'on le plane bien également, & qu'on en rend la ſurface encore plus liſſe & plus égale qu'elle ne le ſeroit par le planage, en le frottant d'une pierre-ponce. Mais on n'y paſſe pas, comme pour la gravure, le charbon de bois blanc ni le bruniſſoir, car il ne recevroit pas la couleur. Enſuite on l'imprime de couleur à l'huile, de la même maniere qu'on met la derniere couche d'impreſſion ſur la toile ou ſur le panneau. On met deux ou trois de ces couches, en laiſſant toujours bien ſécher la derniere, avant d'y en ajouter une nouvelle. Comme ces couches ſeroient trop liſſes, & par conſéquent trop gliſſantes, on bat l'impreſſion encore fraîche avec la paume de la main, pour y former un grain capable de happer la couleur. On peut auſſi donner ce grain en ſe ſervant d'un tampon de taffetas rempli de coton, & en frappant également avec ce tampon toute la ſurface de l'impreſſion.

On peut auſſi ne donner aucune autre préparation au cuivre que de le frotter d'ail: par ce moyen, Il recevra & retiendra la couleur. Le cuivre donnera, de cette maniere, plus d'éclat à la peinture, que ſi on l'avoit imprimé.

Si l'on veut peindre à l'huile ſur du verre, il faut auſſi le frotter d'ail.

Impreſſion ſur les murailles. Quand la muraille eſt bien unie & bien ſéche, on y donne deux ou trois couches d'huile de lin bouillante, & cela juſqu'à ce que l'enduit n'*emboive* plus. Enſuite on l'imprime de couleurs ſiccatives. On prend, pour cet uſage, du blanc de céruſe, de l'ochre rouge, ou d'autres ſortes de terres qu'on broye un peu ferme, & qu'on détrempe avec de l'huile de lin. Lorſque cette impreſſion eſt entierement ſéche, on peut commencer le travail de la peinture, en mêlant un peu de vernis avec les couleurs, afin de n'être pas obligé de les vernir enſuite.

Il eſt une autre maniere d'enduire les murailles, qui eſt moins ſujette à s'enlever par écailles. On fait un enduit compoſé de chaux &

Digitized by Google

de marbre réduit en poudre, ou d'un ciment fait de tuiles bien pulvérisées : on étend cet enduit avec la truelle, & on l'imbibe d'huile de lin au moyen d'une grosse brosse. Ensuite on fait une composition de poix grecque, de mastic & de gros vernis qu'on fait bouillir ensemble dans un pot de terre, & au moyen d'une brosse, on couvre l'enduit de cette mixtion, qu'on frotte avec une truelle chaude pour la bien étendre & en détruire toutes les inégalités. Cette préparation faite, il ne reste plus, comme dans l'autre procédé dont nous venons de parler, qu'à la couvrir d'une couche d'imprellion au blanc de céruse & à l'ocre darrempés à l'huile de lin.

On peut aussi faire un enduit sur le mur avec du mortier composé de chaux, de ciment de briques, & de sable ; cet enduit étant bien sec, on le couvre d'un second enduit fait de chaux, de ciment bien fassé & de mâche-fer en quantités égales. Cette composition étant bien battue, & incorporée enlemble avec des blancs d'œufs & de l'huile de lin, forme un enduit si ferme qu'on n'en peut trouver de meilleur. Mais il ne faut pas interrompre cette opération ; elle doit être continuée & terminée pendant que la matiere eſt encore fraîche, & on doit étendre la compoſition avec une truelle juſqu'à ce que le mur ſoit entierement couvert. On doit auſſi avoir ſoin de bien unir cet enduit. Si on opéroit à pluſieurs fois, en laiſſant ſécher une partie avant d'enduire l'autre, il ſe feroit ſur la ſurface du mur des fentes qui gâteroient toute la préparation. On imprime ſur cet enduit de la même maniere que ſur les deux autres.

On peint ordinairement ſur des murailles enduites de plâtre, parce que la ſurface en eſt plus unie. Cependant on pourroit faire un maſtic compoſé de réſine & de beaucoup de brique pilée. Cet enduit, appliqué à chaud, & uni avec la truelle, ſur un gros enduit de mortier ordinaire, prépareroit la muraille à recevoir les couleurs à l'huile, qui s'incorporeroient avec les parties de la brique. Cette incruſtation auroit l'avantage de durer bien plus que le plâtre qui ne peut ſubſiſter long-temps dans les lieux humides & expoſés aux injures de l'air.

Le ſecond procédé que nous avons rapporté, eſt celui que ſuivoit Sébaſtien de Veniſe pour peindre ſur les murs de pierre. Mais quelque moyen qu'on employe, la peinture en huile ſur les murailles n'a jamais la ſolidité de la freſque.

Impression. (Peinture d'*impreſſion*.) C'eſt un des noms que l'on donne à la peinture des bâtimens, qu'on appelle auſſi peinture à la groſſe broſſe, & que M. Robin, dans un article de notre dictionnaire théorique, a propoſé d'appeller *peinturage*. Cette ſorte de peinture n'eſt point un art ; toutes les opérations en ſont purement méchaniques. Elle ne tient à l'art de la peinture que par l'emploi des mêmes ſubſtances. Cependant la reſſemblance des noms pourra perſuader à quelques lecteurs qu'ils trouveront ici les détails de cette manœuvre, & il ne faut pas que leur eſpérance ſoit trompée. Ce qu'on va lire eſt extrait de l'ouvrage d'un homme du métier, M. Watin, qui a publié l'*art du peintre, doreur, vernifſeur*.

Dans le métier comme dans l'art de la peinture, il faut que les couleurs ſoient broyées avec plus ou moins de ſoin. Voyez l'article *Broyer*.

Pour la peinture d'impreſſion, il eſt des préceptes généraux qu'il faut connoître & obſerver.

1°. Ne préparez que la quantité de couleurs néceſſaire pour l'ouvrage que vous entreprenez, parce qu'elles ne ſe conſervent jamais bien, & que celles qui ſont fraîchement mélangées ſont toujours plus vives & plus belles.

2°. Tenez votre broſſe bien droite devant vous, & qu'il n'y en ait que la baſe qui ſoit couchée ſur le ſujet : ſi l'on tenoit la broſſe penchée, on peindroit inégalement.

3°. Il faut coucher les couleurs hardiment & à grands coups, & cependant les étendre le plus également qu'il eſt poſſible. On prendra garde d'engorger les moulures, & les ſculptures ; ſi cet accident arrivoit, on retireroit avec une broſſe la couleur des endroits engagés.

4°. On remue ſouvent les couleurs dans le pot, pour qu'elles conſervent toujours la même teinte, & qu'elles ne faſſent pas du dépôt au fond.

5°. On n'empâte jamais la broſſe ; c'eſt-à-dire, on ne la ſurcharge pas de couleur.

6°. On n'applique jamais une nouvelle couche ſur la couche précédente, que celle-ci ne ſoit abſolument ſèche : on en fait l'eſſai en y portant légérement le dos de la main : la couleur eſt ſèche quand il ne s'en attache à la main aucune partie.

7°. Pour que les couches ſe ſèchent plus promptement, & d'une maniere plus uniforme, on a ſoin de les rendre les plus minces qu'il eſt poſſible.

Détrempe. On employe cette ſorte de peinture ſur les plâtres, les bois, les papiers, dans les endroits qui ne ſont pas expoſés aux injures de l'air. Cette ſorte de peinture ſe conſerve long-temps, quand elle eſt bien traitée. Il y a trois ſortes de détrempes : la *détrempe commune*, le *chipolin*, le *blanc-le-roi*. Les obſervations ſuivantes conviennent à toutes.

1°. S'il y a de la graiſſe ſur le ſujet, c'eſt-à-dire, ſur le fond qui doit recevoir la peinture, on gratte ce fond, ou on le leſſive avec de l'eau ſeconde, ou on le frotte d'ail ou d'abſynthe.

2°. Il faut que la couleur détrempée file au bout de la broſſe quand on la retire du pot : ſi

elle y reſte attachée, c'eſt la preuve qu'il n'y a pas aſſez de colle.

3°. Toutes les couches ſe donnent très-chaudes, mais non bouillantes. Avec une chaleur ſuffiſante, la couleur pénètre mieux. Si la couleur étoit trop chaude, l'ouvrage bouillonneroit, & ſi le fond étoit du bois, il pourroit éclater. La derniere couche ſe donne à froid.

4°. Lorſqu'on veut faire de beaux ouvrages, & rendre les couleurs plus belles & plus ſolides, on prépare les ſujets qu'on veut peindre par des encollages & des blancs d'apprêt qui ſervent de fond pour recevoir la couleur. Cela rend la ſurface ſur laquelle on veut peindre bien égale & bien unie.

5°. Cette impreſſion doit ſe faire en blanc, quelque couleur qu'on y veuille appliquer; elle eſt plus avantageuſe pour faire reſſortir les couleurs qui empruntent toujours un peu du fond. C'eſt ce qui a déterminé des peintres artiſtes à faire imprimer en blanc les toiles ou panneaux ſur leſquels ils ſe propoſoient de peindre.

6°. Si l'on peint ſur du bois, & qu'on y rencontre des nœuds, ce qui ſurtout arrive ſouvent au ſapin, il faut frotter ces nœuds avec une tête d'ail; la colle y prendra mieux.

On doit ſe rendre compte de la quantité de matiere & de liquide dont on aura beſoin pour couvrir la ſurface que l'on veut peindre. C'eſt ce qu'on ne peut indiquer qu'à peu près, parce qu'il y a des ſubſtances qui boivent plus & d'autres moins. Les plâtres & les ſapins pompent beaucoup. Les premieres couches conſomment plus de matieres que les ſuivantes. Les moulures & ſculptures font qu'à égalité de toiſe, la ſurface conſomme plus que ſi elle étoit unie.

DETREMPE COMMUNE. C'eſt celle qu'on emploie pour les gros ouvrages qui demandent peu de ſoins, & n'exigent pas de préparations. Elle ſe fait en infuſant des terres à l'eau & en les détrempant avec de la colle. En voici les procédés.

1°. On écraſe du blanc d'Eſpagne dans de l'eau, & on l'y laiſſe infuſer une couple d'heures. On fait infuſer de même du noir de charbon; on mêlange le noir avec le blanc, & on fait ce mêlange peu-à-peu juſqu'à ce qu'on ait trouvé la teinte que l'on deſire. On détrempe cette teinte avec de la colle chaude & d'une force ſuffiſante. Il ne reſte plus enſuite qu'à coucher cette couleur ſur ce ſujet.

Si l'on veut couvrir de cette teinte une toiſe quarrée, on emploie deux pains de blanc d'Eſpagne, peſant enſemble deux livres & demie, on infuſe dans une chopine d'eau; la quantité du charbon varie ſuivant la teinte; le tout doit être détrempé dans une pinte de colle.

Pour employer cette détrempe ſur de vieux murs, il faut les bien gratter; y paſſer deux ou trois couches d'eau de chaux, juſqu'à ce que le roux ſoit mangé; épouſſeter la chaux avec un balai de crin. Si les murs ſont neufs, on met plus de colle dans le blanc pour en abreuver la muraille.

On peut faire uſage, dans la détrempe commune, de toutes ſortes de couleurs. On fait de même la teinte, on l'infuſe de même à l'eau, on la détrempe de même à la colle.

DETREMPE VERNIE, *appellée* CHIPOLIN. C'eſt la plus belle des peintures d'impreſſion: elle approche de l'éclat & de la blancheur de la porcelaine; elle ne jette pas de luiſant comme la peinture à l'huile, & peut, à tous les jours, être regardée avec le même avantage.

Cette ſorte de détrempe exige ſept différentes opérations.

Premiere opération. ENCOLLER. 1°. Prenez trois têtes d'ail, & une poignée de feuilles d'abſynthe: faites-les bouillir dans trois chopines d'eau que vous réduirez à une pinte. Paſſez cette jus au travers d'un linge & mêlez y une chopine de bonne & forte colle de parchemin: jettez-y une demi-poignée de ſel & un demi-ſeptier de vinaigre: faites bouillir le tout.

2°. Imbibez le bois de cette liqueur bouillante, avec une broſſe coupe de ſanglier; imbibez-en les ſculptures & les parties unies, ayant ſoin de bien relever la colle, & de n'en laiſſer dans aucun endroit de l'ouvrage pour qu'il ne reſte pas d'épaiſſeur.

3°. Laiſſez infuſer, l'eſpace d'une demi-heure, deux poignées de blanc d'Eſpagne dans une pinte de forte colle de parchemin, à laquelle vous joindrez un demi-ſeptier d'eau, & que vous ferez chauffer. Remuez bien ce blanc, & donnez-en une ſeule couche très-chaude, mais non bouillante, en tapant également & régulierement, pour ne pas engorger les moulures & ſculptures, s'il y en a: c'eſt ce qu'on appelle encollage blanc, qui ſert à recevoir les blancs d'apprêt.

Seconde opération. ARRÊTER DE BLANC. Les couches ſuivantes doivent être égales, tant pour la quantité du blanc, que pour celle de la colle. Si une couche foible de colle en recevoit une plus forte, l'ouvrage tomberoit par écailles. Evitez de la faire bouillir, parce que la trop grande chaleur l'engraiſſeroit; il ne faut pas même qu'elle ſoit trop chaude, parce qu'elle dégarniroit les blancs de deſſous.

A meſure qu'on laiſſe à chaque couche le temps de ſécher, il faut en abbattre les boſſes, & boucher les défauts avec un mêlange de blanc & de colle qu'on appelle gros blanc. Il faut auſſi avec une pierre-ponce & une peau de chien de mer, ôter à fec les barbes du bois & toutes

Digitized by Google

les parties qui empêcheroient d'adoucir l'ouvrage.

Pour apprêter de blanc, prenez de la forte colle de parchemin, saupoudrez-y légérement avec la main du blanc de plomb pulvérisé & tamisé, jusqu'à ce que la colle en soit couverte d'un doigt d'épaisseur : vous laisserez infuser le blanc dans la colle, pendant une demi-heure, tenant un peu loin du feu le pot que vous aurez soin de couvrir, mais assez près cependant pour donner au blanc une chaleur tiede. Remuez bien votre blanc avec la brosse, jusqu'à ce que vous n'y voyez plus de grumeaux, & que le tout paroisse bien mêlé. Servez-vous de ce blanc pour en donner une couche de moyenne chaleur, en tapant, comme à l'encollage ci-dessus, très-fixement & bien également : car s'il étoit employé en trop grande abondance, l'ouvrage seroit sujet à bouillonner, & donneroit beaucoup de peine à adoucir. Il faut donner sept, huit ou dix couches de blanc, selon que l'ouvrage & la délectuosité des bois de sculpture l'exigent, donnant plus de blanc aux parties qui doivent être adoucies : c'est ce qu'on appelle *apprêter de blanc*.

Il faut que la derniere couche de blanc soit plus claire, ce qu'on fait en y jettant un peu d'eau : qu'elle soit appliquée légérement, en adoucissant avec la brosse, comme lorsqu'on imprime, ayant soin de passer dans les moulures avec de petites brosses, & de vuider les onglets, pour qu'il ne reste pas d'épaisseur de blanc.

Troisiéme opération. ADOUCIR & PONCER. On prend de l'eau très-fraîche, & même, dans l'été, on y ajoute un peu de glace. On mouille le blanc avec une brosse qui ait servi à apprêter de blanc, & l'on a soin de ne mouiller chaque fois que ce qu'il faut adoucir, dans la crainte de détremper le blanc. Ensuite on adoucit & l'on ponce ; ce qui se fait à l'aide de petits bâtons & de pierres-ponces auxquelles on a donné les différentes formes qu'exigent les parties planes, & celles qui sont chargées de moulures ou de sculptures. On lave avec une brosse à mesure que l'on adoucit, & on passe par-dessus l'ouvrage un linge neuf pour y donner un beau lustre.

Quatriéme opération. REPARER. L'ouvrage adouci, vous nettoyerez avec un fer toutes les moulures, sans aller trop avant, de peur de faire des barbes au bois. Il est d'usage, quand il y a des sculptures, de les réparer avec les mêmes fers, pour dégorger les refends remplis de blanc, & qui nettoye & répare l'ouvrage, & approche les sculptures de l'état où elles sont sorties des mains de l'artiste.

Cinquiéme opération. PEINDRE. L'ouvrage ainsi reparé est prêt à recevoir la couleur qu'on veut lui donner. Si la teinte qu'on choisit est du blanc argentin, broyez du blanc de céruse & du blanc de Bougival, chacun séparément à l'eau, & en quantité égale ; mêlez-les ensemble. Ajoutez-y du bleu d'indigo & très-peu de noir de charbon de vigne, que vous broyerez à l'eau séparément. Vous mettrez de l'un & de l'autre la quantité qu'exigera la teinte que vous chercherez. Détrempez cette teinte avec de bonne colle de parchemin. Passez le tout dans un tamis de soie très-fin. Poliez enfin les couches sur votre ouvrage en adoucissant, & ayez soin de les étendre bien uniment. Donnez deux couches, & la couleur est appliquée.

Sixiéme opération. ENCOLLER. Faites une colle très-foible, très-belle & très-claire. Après l'avoir battue à froid & passé au tamis, vous en donnerez deux couches sur l'ouvrage avec une brosse très-douce, qui aura servi à peindre & qui sera nettoyée ; une brosse neuve feroit des raies sur l'ouvrage & le gâteroit. Ayez soin de n'en pas engorger vos moulures, ni d'en donner plus épais dans un endroit que dans un autre. Etendez-la bien légérement, de peur de détremper les couleurs en passant, & de faire des ondes qui tachent les panneaux ; ce qui arrive quand on passe trop souvent sur le même endroit. De ce dernier, encollage dépend la beauté de l'ouvrage ; il peut la perdre, s'il est mal fait ; car s'il y avoit des parties qui n'eussent pas été encollées, le vernis les noirciroit.

Septiéme opération. VERNIR. Après avoir laissé sécher les deux encollages, on donne deux ou trois couches de vernis à l'esprit de vin. Il faut, en l'appliquant, que l'endroit soit bien chaud. Ces couches de vernis ajoutent à la beauté de la détrempe, en la garantissant de l'humidité.

Détrempe au BLANC-LE-ROI. Elle se prépare comme le chipolin. Quand l'encollage & les blancs d'apprêts sont finis, quand l'ouvrage est adouci & réparé dans les moulures, on broye à l'eau du blanc de céruse & une égale partie de blanc de plomb, en y mêlant très-peu d'indigo, pour ôter le jaune du blanc, & lui donner un œil vif. Ensuite on détrempe ce blanc avec de très-belle colle de parchemin, d'une bonne force, on passe le tout par un tamis de soie, & on en donne deux couches de moyenne chaleur. Ce blanc se gâte dans les appartemens souvent habités, & surtout dans les chambres à coucher, parce que les vapeurs sorties des corps animés noircissent le blanc de plomb. Il a d'ailleurs l'avantage d'être favorable à la dorure, que le mat qui le caractérise fait briller davantage.

PEINTURE D'IMPRESSION *à l'huile.* Cette peinture, qui est la plus solide, seroit aussi la plus

plus parfaire, si l'huile, avec le temps, n'altéroit pas les couleurs en leur donnant un ton roussarre.

Il y a deux sortes de peintures à l'huile, celle à l'huile simple, & celle à l'huile vernie-polie.

1°. Il faut, dans la peinture à l'huile, broyer à l'huile de noix ou d'œillet les couleurs claires, & à l'huile de lin pure les couleurs sombres.

2°. Toutes les couches se donnent à froid: mais si l'on veut preparer un mur ou plâtre neuf, il faut les appliquer bouillantes.

3°. On remue de temps en temps la couleur dans le pot, avant d'en prendre avec la brosse, pour qu'elle soit toujours du même ton & de la même épaisseur. Si, malgré cette précaution, le fond devenoit plus épais, on y ajouteroit de nouvelle huile.

4°. Tout sujet qu'on veut peindre doit recevoir d'abord une ou deux couches d'impression, c'est-à-dire, une ou deux couches de blanc de céruse, broyé & détrempé à l'huile.

5°. Pour les ouvrages extérieurs, ou qu'on ne se propose pas de vernir, les impressions se font à l'huile de noix pure, sans mélange d'essence: celle-ci les rendroit bises & les feroit tomber en poussiere.

6°. Pour les ouvrages intérieurs, ou qu'on a dessein de vernir, on broye & l'on détrempe la premiere couche à l'huile, & on détrempe la seconde avec de l'essence pure. Le vernis devient plus brillant sur une couleur détrempée à l'huile & coupée d'essence, ou broyée à l'essence pure; il s'emboiroit dans une couche à l'huile.

Quand on ne veut pas vernir, on fait la premiere couche à l'huile pure, & la seconde à l'huile coupée d'essence.

7°. Pour peindre sur des métaux, il faut mettre un peu d'essence dans les premieres couches d'impression: cette essence fait pénétrer l'huile dans le sujet.

8°. Si l'on peint sur du bois, & qu'on y rencontre des nœuds sur lesquels la couleur ne prenne pas, il faut, si l'on peint à l'huile simple, préparer à part de l'huile, la forcer de siccatif, c'est-à-dire, y mettre beaucoup de litharge, en broyer un peu de couleur, & la réserver pour les parties noueuses. Si l'on peint à l'huile vernie-polie, il faut y mettre plus de ce qu'on appelle de la *teinte dure*: nous verrons ce que c'est qu'on appelle ainsi.

L'emploi des siccatifs est aussi nécessaire pour certaines couleurs qui sechent très-difficilement, telles que les stils-de-grain, les noirs de charbon, d'os & d'ivoire. Les siccatifs sont la litharge, le vitriol ou la couperose, & l'huile grasse.

On ne met de siccatif que peu de temps avant d'employer la couleur: si on le mettoit longtemps d'avance, il l'épaissiroit.

On ne met pas de siccatif, ou l'on en met très-peu, dans les teintes où il entre du blanc de plomb ou de céruse, parce que ces couleurs sont siccatives elles-mêmes.

Quand on se propose de vernir l'ouvrage, on ne met de siccatif que dans la premiere couche; les autres couches, étant mises à l'essence, sécheront assez d'elles-mêmes.

Par la même raison on met le siccatif en petite quantité dans les ouvrages qui ne doivent pas être vernis, mais dans lesquels l'huile est coupée d'essence.

Pour employer des couleurs sombres à l'huile, il faut, quand on détrempe les couleurs, y jetter, pour chaque livre, une demi-once de litharge. Si les couleurs sont claires, telles que le blanc & le gris, on peut mettre dans chaque livre de couleur, en la détrempant, un gros de couperose blanche, broyée avec la même huile qui est celle de noix ou d'œillet. Ces couleurs séroient ternies par la litharge; mais la couperose n'a pas de couleur & ne peut leur nuire.

Quand, au lieu de litharge ou de couperose, on employe l'huile grasse, & on en fait surtout usage pour les citrons & les verds de composition, on met, par chaque livre de couleur, un poisson d'huile grasse. On détrempe le tout à l'essence pure, car l'huile grasse qu'on ajouteroit à l'huile pure, rendroit les couleurs grasses & pâteuses.

Peinture à l'huile vernie-polie: on appelle ainsi une peinture que l'on polit pour en augmenter l'éclat.

1°. On prépare les sujets que l'on veut peindre de cette maniere, par une *impression*, qui sert de fond pour recevoir la *teinte-dure*, ou le *fond-poli* & les couleurs. Cette impression doit être faite en blanc, quelque couleur qu'on y veuille appliquer; parce que les fonds blancs sont toujours les plus avantageux. L'impression se fait, en donnant une premiere couche de blanc de céruse broyé très-fin à l'huile de lin, avec un peu de litharge, & détrempé avec de la même huile coupée d'essence.

2°. On fait un *fond-poli*, en mettant sept à huit couches de *teinte dure*. Il est des ouvrages pour lesquels on en donne jusqu'à douze; tels sont les équipages.

La *teinte-dure* se fait en broyant très fin, à l'huile grasse pure, du blanc de céruse qui ne soit pas trop calciné, afin qu'il ne pousse par les couleurs, on détrempe ce blanc avec de l'essence.

Il faut avoir attention de tenir bien égales toutes ces couches de teinte dure; elles doivent être égales quant à l'épaisseur dont elles sont appliquées: égales, quant à la dose du blanc de céruse & de l'huile; égales encore, quant au degré de calcination de la céruse.

3°. On adoucit tout le fond avec une pierre-ponce.

Digitized by Google

4°. On le polit avec un morceau de ſerge qu'on tient en forme de tampon. On trempe cette ſerge dans un ſeau d'eau dans lequel on a mis beaucoup de ponce en poudre, paſſée au tamis de ſoie : on lave à meſure avec une éponge, pour voir ſi on adoucit également. Il ne faut pas épargner l'eau pour cette opération ; elle ne peut rien gâter.

5°. Choiſiſſez la teinte dont vous voulez décorer votre ouvrage. Qu'elle ſoit bien broyée à l'huile & détrempée à l'eſſence ; paſſez-la au tamis de ſoie très-fin ; donnez-en trois ou quatre couches bien étendues ; mieux elles le ſont, & plus la couleur eſt belle. Toutes ſortes de couleurs peuvent être ainſi employées à l'huile & à l'eſſence.

6°. Donnez deux ou trois couches d'un vernis blanc à l'eſprit de vin, ſi ce ſont des appartemens ; & de vernis gras, ſi ce ſont des panneaux d'équipages.

Si l'on veut polir le vernis, il faut en mettre ſept à huit couches au moins, & bien étendues, avec grande attention de ne pas charger un endroit plus qu'un autre : car cela feroit des taches.

7°. On polit encore avec de la ponce en poudre, de l'eau, & un morceau de ſerge, comme on vient de le dire. On eſſuie l'ouvrage avec des linges doux, de façon qu'il ſoit bien luiſant, & qu'on n'y voye aucune raie : quand il eſt ſec, on le décraſſe avec de la poudre d'amidon ou du blanc d'Eſpagne, en frottant avec la paume de la main, & eſſuyant avec un linge ; c'eſt ce qu'on appelle *luſtrer*. Au lieu de la pierre-ponce, réduite en poudre impalpable, dont on ſe ſert pour les vernis gras, on employe le tripoli pour les vernis à l'eſprit de vin.

PEINTURE *au blanc verni-poli à l'huile*. Ce blanc à l'huile répond au blanc-le-roi de la détrempe.

Si on l'employe ſur bois, on donne une impreſſion de blanc de céruſe broyé à l'huile de noix, avec un peu de couperoſe calcinée ; on détrempe ce blanc à l'eſſence.

Si on l'employe ſur la pierre, on fait uſage de l'huile de noix pure, avec la couperoſe calcinée.

Enſuite on broye du blanc de céruſe très-fin à l'eſſence, & on le détrempe avec un beau vernis gras blanc au copal.

On en donne ſept ou huit couches. Le vernis employé avec le blanc de céruſe, ſèche ſi promptement, qu'on peut donner juſqu'à trois couches par jour.

On adoucit & on polit toutes les couches ; comme on l'a indiqué pour la manière précédente.

On donne deux ou trois couches de blanc de plomb broyé à l'huile de noix, & détrempé à l'eſſence pure.

On les fait ſuivre de ſept à huit couches de vernis blanc à l'eſprit de vin pur.

Enfin on donne le poli.

PEINTURE AU VERNIS. Peindre au vernis, c'eſt employer, ſur quelque ſujet que ce ſoit, des couleurs broyées & détrempées au vernis, ſoit à l'eſprit de vin, ſoit à l'huile. Cette manière approche de la beauté du *chipolin*, ſans cependant y atteindre ; mais les opérations en ſont plus promptes & moins minutieuſes. Elle a l'avantage de n'avoir pas longtemps, comme la peinture à l'huile, une odeur déſagréable & même nuiſible.

Il faut, pour ce genre de peinture, commencer par les trois premières opérations du *chipolin* dont nous avons donné le détail ; c'eſt-à-dire, qu'il faut *encoller*, *apprêter de blanc*, *adoucir & poncer*.

Lorſque, après ces opérations, le bois eſt bien uni, ſuppoſons que vous vouliez faire du gris, prenez une livre de blanc de céruſe bi tamiſé, un gros de bleu de Pruſſe, ou de noir de charbon ou d'ivoire ; mêlez le tout dans une peau d'agneau que vous liez fortement pour que la couleur ne s'échappe pas : ſecouez fortement cette peau, ou bien paſſez le tout pluſieurs fois par un tamis couvert : par-là vous mélangerez bien votre couleur.

Prenez-en deux onces, que vous mettrez dans un poiſſon de vernis ; délayez bien le tout ; paſſez la première couche ſur le blanc d'apprêt dont votre bois eſt couvert.

La première couche ſeche, mettez dans pareille quantité de vernis une once ſeulement de couleur, & donnez votre ſeconde couche.

La troiſième couche ne contiendra, dans la même quantité de vernis, qu'une demi-once ſeulement de couleur.

Il faut faire attention, lorſque chacune de ces trois couches eſt donnée, de la frotter à chaque fois avec une toile neuve & rude. Evitez cependant d'emporter la couleur : comme les couches ſèchent à-peu-près d'heure en heure, il faut ne les frotter que lorſqu'elles ſont bien ſèches.

Si l'on veut donner un luſtre parfait à l'ouvrage, il faut paſſer une quatrième couche doſée de même que la troiſième. On peut la donner de vernis pur.

On voit que, dans cette opération, on met toujours la même quantité de vernis, & qu'à chaque couche, on diminue de moitié la doſe des couleurs. Toutes les autres teintes s'emploient de même.

Une autre maniere de peindre au vernis avec beaucoup plus de promptitude, & même en trois heures, c'eſt de s'exempter de faire les encollages & le blanc d'apprêt, & d'appliquer tout de ſuite les teintes au vernis, comme ci-deſſus : mais le luſtre ne ſera jamais auſſi brillant.

DETAIL *des différentes teintes, pour tous les*

Digitized by Google

genres de peinture à l'impression.

Bleu. Céruse & bleu de Prusse, en différentes proportions, suivant la teinte que l'on desire. Cette couleurs'employe en détrempe ; mais elle est plus belle broyée à l'huile d'œillet & détrempée à l'essence.

Brun. On n'employe guere dans la peinture d'impression de teintes sombres, que pour imiter la couleur des bois.

Couleur de chêne. Trois quarts de blanc de céruse, un quart d'ochre de rut, plus ou moins de terre d'ombre & de jaune de Berry.

Couleur de noyer. Blanc de céruse, ochre de rut, terre d'ombre, rouge & jaune de Berry.

Maron. Rouge d'Angleterre, ochre de rut, noir d'ivoire. On éclaircit la teinte en mettant moins de noir & plus de rouge.

Olive ; en détrempe : jaune de Berry, indigo, blanc d'Espagne, ou quand on veut couvrir d'un vernis, blanc de céruse.

A l'huile : jaune de Berry, verd-de-gris & noir, détrempés à l'huile coupée d'essence.

Couleur de rose. Du blanc de plomb, peu de carmin, & une pointe de vermillon. Ces deux teintes feront plus belles à l'huile d'œillet, & détrempées à l'essence.

Cramoisi. De la laque carminée, du carmin, & très-peu de blanc de céruse.

Gris. Le *gris argentin* se fait en prenant de beau blanc, & le mélangeant avec du bleu d'indigo & du noir de vigne, en très-petite quantité.

Le *gris de lin* se compose avec du blanc de céruse, de la laque, & très peu de bleu de Prusse qu'on broye séparément.

Pour le *gris de perle*, on peut substituer le bleu de Prusse à l'indigo.

Le *gris ordinaire* se compose avec du blanc, & du noir de charbon. Toutes ces teintes s'employent indifféremment à l'huile ou à la détrempe.

Jaune. L'ochre de Berry donne un jaune foncé, s'il est pur. On l'attendrit à volonté avec du blanc de céruse. Cette teinte s'employe en détrempe & à l'huile. Broyée à l'huile, on peut la détremper à l'huile, à l'essence, ou à l'huile coupée.

Chamois. Blanc de céruse, beaucoup de jaune de Naples, une pointe de vermillon, & un peu de jaune de Berry.

Jonquille. Céruse, stil-de-grain de Troies.

Jaune citron & *aurore.* Blanc de céruse, stil-de-grain de Troies ou jaune de Naples.

Couleur d'or. Plus ou moins de blanc de céruse, de jaune de Naples, & d'ochre de Berry.

Verd. *Verd d'eau*, à la détrempe ; blanc de céruse avec plus ou moins de verd de Montagne ; ou mieux encore, céruse, cendre bleue, & stil-de-grain de Troies. Cette derniere teinte est plus vive & moins sujette à changer.

Même teinte au vernis. Broyez séparément à l'essence du verd-de-gris distillé, & du bleu de céruse : incorporez ces deux couleurs dans la proportion convenable : détrempez le tout avec un vernis à l'essence.

Verd de composition. Blanc de céruse, stil-de-grain de Troies, bleu de Prusse. Si l'on employe ce verd en détrempe, on le broye à l'eau, & on le détrempe à la colle de parchemin. Si l'on en fait usage à l'huile, on le broye à l'huile, & on le détrempe à l'essence.

Le verd des treillages se compose de verd de gris & de blanc de céruse. On les broye séparément à l'huile de noix, & on les détrempe à la même huile. Pour la campagne, on met deux fois plus de blanc que de verd de gris ; mais à Paris, où l'air est plus chargé de vapeur putride, on met trois fois plus de blanc.

Violet. Laque, bleu de Prusse, un peu de carmin, très-peu de blanc de plomb.

INDE & INDIGO. (*Bleu d'*) L'*Inde* est plus claire & plus vive que l'*Indigo* ; ce qui vient du choix de la matiere dont on les fait : car au fond c'est la même : l'*indigo* est extrait de l'écorce des branches, de la tige & des feuilles de l'anil, plante qui croît au Brésil, & l'*Inde* est extraite seulement des feuilles de cette plante. L'*Inde* est ordinairement par petites tablettes de deux à trois lignes d'épaisseur ; & l'*Indigo* est par morceaux irréguliers d'un bleu brun, & quelque fois tirant sur le violet.

On fait usage de ces couleurs dans la peinture en les mêlant avec du blanc pour faire une couleur bleue. L'*Indigo* peut s'employer seul pour les parties brunes des bleus. Dans la peinture à l'huile, on fait peu d'usage de ces couleurs, parce qu'employées avec l'huile, elles finissent par pousser au noir. On peut cependant s'en servir, en glaçant par-dessus avec de l'outremer.

INDIGO. Il n'est point d'usage dans la peinture au pastel, apparemment parce que les fabriquans n'ont pas imaginé de moyen pour le réduire & vaincre sa ténacité ; car l'esprit-de-vin n'y peut rien. C'est la couleur la plus solide que les végétaux aient jamais fournie. Il est cependant vrai que la peinture à fresque & celle en émail, sont les seules où cette substance ne puisse être employée.

Voici le moyen de faire des pastels d'*indigo*, & il donne un très-beau bleu-fuyant. Il faut d'abord le faire pulvériser dans un mortier chez un droguiste. On le fera broyer ensuite sur un porphyre avec de l'eau chaude. On le jettera dans

Digitized by Google

un pot de terre verniſſée plein d'eau bouillante. On y joindra, par intervalles, gros comme deux noix d'alun de Rome en poudre, dans la ſuppoſition où l'on employera gros comme une noix d'*indigo* : telle eſt à-peu-près l'echelle des proportions que l'on doit obſerver. On mettra le pot ſur le feu. La matiere ne tardera point à gonfler. Il faut prendre garde qu'elle ne s'éleve hors du vaſe; pour éviter cet inconvénient, on la remue avec une cuiller de bois, en l'éloignant de temps en temps du feu. Quand elle aura jetté ſix ou ſept bouillons, on la laiſſera refroidir & repoſer quelques heures; on jettera la majeure partie de l'eau comme inutile; on verſera le dépôt ſur un filtre de papier ſoutenu par un linge; on l'arroſera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau aura été paſſée au travers du filtre, on ramaſſera la fécule qui ſera reſtée deſſus, pour la faire broyer ſur le porphyre. Si l'on a mis tout l'alun néceſſaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait laiſſé que la terre qui s'eſt incorporée avec l'*indigo*, les crayons ſeront auſſi friables que le blanc de Troies. (*Traité de la peinture au paſtel.*)

Digitized by Google

L

LAQUE, (subſt. fém.) La *laque* a pour baſe une ſubſtance terreuſe ou crétacée à laquelle on ajoute une teinture. Cette définition ſuffit pour faire ſentir qu'on peut faire bien des différentes ſortes de *laques*.

La *laque* en pain eſt la terre qui ſert de baſe à l'alun, colorée par la cochenille. Pour fabriquer cette *laque*, on peut faire bouillir dans deux pintes d'eau le réſidu qui a produit le carmin, (voyez *carmin*) en y ajoutant cinq onces d'alun. Il faut filtrer cette liqueur, & y ajouter quelques gouttes de diſſolution d'étain; enſuite on verſe dans cette teinture de l'alkali fixe en liqueur; il décompoſe l'alun & en précipite la terre qui s'empare de toute la couleur rouge. On filtre cette liqueur; la *laque* reſte ſur le filtre; on paſſe de l'eau deſſus à pluſieurs fois, pour enlever & diſſoudre le tartre vitriolé qu'elle pourroit contenir; enſuite on fait ſécher. Cette *laque* ſera plus ou moins colorée, ſuivant la quantité de cochenille qu'on aura employée pour la préparer. Sa couleur variera auſſi, ſuivant la proportion de diſſolution d'étain qu'on aura miſe. (*Note trouvée dans les papiers de M. Watelet, & annoncée comme extraite d'un manuſcrit de M. Sage*). Cette *laque* eſt celle qu'on appelle de Veniſe, parce qu'on la tiroit autrefois de cette ville; ou du moins elle eſt colorée de même par le réſidu de la cochenille qui a ſervi à la compoſition du carmin. On ne tire plus cette *laque fine* de Veniſe, parce qu'on en fait d'auſſi belle à Paris.

D'autres *laques* ayant toujours pour ſoutien de la terre d'alun, avec de l'eau de ſéche, & même de la craie, ſont teintes par des bois colorés, tels que ceux de Fernambouc, de Bréſil, de Santal rouge, de Rocou, de Sainte Marthe & de Campeche avivés par un acide. La racine d'orcanette, la fleur de carthame, ou ſafran bâtard, la graine de kermès fourniſſent auſſi des teintures dont on peut faire des *laques*.

On trouve un grand nombre de recettes pour faire des *laques*. En voici une pour compoſer la *laque colombine*. Prenez trois chopines de vinaigre diſtillé, du plus ſubtil, une livre du plus beau bois de Fernambouc, coupez-le par morceaux, & faites-le tremper dans ledit vinaigre pour le moins un mois; s'il y trempe davantage, ce ſera encore mieux. Faites bouillir le tout au bain-marie, trois ou quatre bouillons, puis le laiſſez repoſer un jour ou deux. Enſuite, vous préparerez un quart d'alun en poudre que vous mettrez dans une terrine bien nette: vous paſſerez la liqueur à travers un linge, en la faiſant couler ſur l'alun, & vous la laiſſerez repoſer un jour. Faites réchauffer le tout, juſqu'à ce que la liqueur frémiſſe, laiſſez-la repoſer vingt-quatre heures, & mettez en poudre deux os de ſéche, par-deſſus leſquels vous verſerez votre liqueur un peu chaude. Vous la remuerez avec un bâton, juſqu'à ce qu'elle s'amortiſſe; enſuite vous la laiſſerez repoſer vingt-quatre heures, & la paſſerez.

Laiſſez ſécher le marc de la *laque colombine* qui tombe au bas de la fiole où il y a des os de ſéche; broyez ce marc; il n'y a point de *laque fine* qui ſoit ſi vive, & en la mêlant avec de la *laque*, elle en augmente la force. (*Traité de mignature.*)

On trouve d'aſſez bonne *laque* ſous le nom de *laque carminée*. Elle eſt ordinairement en grains ou trochiſques. On l'éprouve, ainſi que la *laque colombine*, en répandant deſſus un peu d'alkali fixe en liqueur, ou de vinaigre. La *laque* eſt bonne ſi elle ne devient pas violette avec l'alkali fixe, & jaunâtre avec le vinaigre.

Les *laques* ordinaires ont le défaut de n'être pas ſolides. L'auteur du Traité de la peinture au paſtel, croit qu'elles ſeroient plus belles, & qu'elles auroient plus de ſolidité, ſi l'on remplaçoit l'alun par la diſſolution d'étain. Il donne le moyen de faire cette diſſolution; le voici: Verſez dans une caraſſe une once d'acide nitreux, & moitié moins d'acide marin. Ce mélange eſt ce qu'on appelle de l'eau régale. Joignez-y, s'ils ſont très-fumans, un petit verre d'eau de fontaine ou de riviere très-limpide: faites diſſoudre dans ce mélange de l'étain de Malaca ou de Cornouaille réduit en petits fragmens: le plus court moyen de réduire ce métal en grenailles, c'eſt de le faire fondre ſur le feu dans une cuiller de fer, & de le verſer par gouttes dans un vaſe plein d'eau. Ajoutez par intervalles de cet étain en grenailles juſqu'à ce que le diſſolvant n'agiſſe plus. Alors mettez la caraſſe ſur la cendre chaude, pour que l'eau régale achève de ſe ſaturer.

Le même auteur offre la recette ſuivante d'une *laque* par laquelle il ſupplée à la terre d'alun par la diſſolution d'étain. Mettez dans deux pintes d'eau, trois ou quatre petites branches de peuplier d'Italie, ou de bouleau, coupés en très-petits fragmens. Tous les bois dont on veut extraire la couleur, doivent toujours être effilés ou hachés. Que ces branches ſoient vertes ou ſe-

Digitized by Google

ches, il n'importe. Faites-les bouillir à petit feu près d'une heure. Décantez la décoction. Joignez-y de la racine de garence pulvérisée, à peu près une poignée; cette racine est la seule sur laquelle on puisse compter pour fournir une teinture solide. Faites-la bouillir deux ou trois minutes. Versez la liqueur au travers d'un linge dans un autre vase, & jettez-y de l'alkali, du tartre, gros comme un œuf. Remuez le mêlange avec quelques tuyaux de plume. Versez dessus, goutte à goutte, assez de dissolution d'étain pour que l'eau commence à jaunir. Quelques momens après, filtrez à travers le papier lombard. Quand l'eau sera passée par le filtre, arrosez la fécule ou le précipité qui sera resté dessus avec beaucoup d'eau tiede que vous laisserez passer de même au-travers du filtre, afin de dissoudre & d'enlever tous les sels. La garance est de toutes les plantes connues dans nos climats celle qui donne le rouge le plus durable, & le suc du peuplier ne peut que l'assurer davantage. Celui de bouleau vaut encore mieux pour les couleurs rosacées.

On a remarqué que l'or & l'étain, mêlés ensemble, après avoir été dissous séparément par l'eau régale, se précipitoient dans la décoction de garance en une belle & solide couleur rouge. Ce procédé, qui ne seroit pas praticable dans la teinture, à cause du prix d'un pareil mordant, pourroit servir à composer une *laque* bien supérieure au carmin pour la peinture à l'huile. Les murex & les buccins fourniroient des pourpres solides, si l'on pouvoit s'en procurer une assez grande quantité pour en composer des *laques*. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Les *laques* composées avec l'alun devroient être débarrassées de leur sel par le lavage. Voyez l'article *Stil-de-grain*.

Laque violette. Mettez sur le feu deux pintes d'eau filtrée: il faut que le pot soit assez grand pour n'être plein qu'aux trois quarts. Jettez dedans une petite poignée de bois de Fernambouc en poudre, avec moitié moins d'écorce tirée de jeunes branches de bouleau. Faites bouillir une heure & passez au travers d'un linge. Remettez la décoction devant le feu. Joignez-y gros comme une noix d'alun de Rome, avec le double de couperose blanche, l'un & l'autre en petits morceaux. Après quelques instans, ôtez le pot du feu; jettez-y du sel de tartre rouge ou blanc, mais en poudre, & d'une mesure à-peu-près égale à celle de la couperose & de l'alun. Filtrez de la même maniere qu'on filtre le petit lait. Couvrez le filtre pour le garantir de la poussiere. Quand l'eau sera passée au travers du filtre, versez dessus, à coté de la fécule, de l'eau chaude pour dissoudre les sels: on ne doit pas craindre d'employer trop de lavage; le peu de matiere colorante qu'il emporte & qui n'étoit pas fixée, n'auroit servi qu'à rendre cette *laque* moins solide. Elle sera plus violette, & approchera de la couleur de la pensée, si on la compose de la même maniere avec partie à peu-près égale de bois de campeche & de fernambouc, l'un & l'autre en poudre. Elle sera, au contraire, plus cramoisie, & tirant sur la couleur du rubis ou de l'amaranthe, si on supprime le campêche, & qu'on substitue à la couperose blanche, l'équivalent d'une dissolution d'étain dans l'eau régale. Ces *laques* sont fort belles, & se soutiennent assez bien. On peut les employer à l'huile, surtout pour glacer les violets qu'on aura composés de rouge & de bleu, & qu'on aura eu la précaution de tenir plus clairs qu'ils ne doivent l'être. (*Traité de la peinture au pastel.*)

Laque verte. Vers le milieu de ce siecle, un particulier mit au jour un verd très-brillant, auquel il donna le nom de *laque verte*. M. Majault & le Comte de Caylus, dans leur mémoire sur l'encaustique, soupçonnerent que cette couleur étoit composée de bleu de Prusse, & d'une belle couleur jaune qui devoit être plus solide que le stil-de-grain jaune, puisque la couleur de cette *laque* se soutenoit au soleil.

On peut composer une *laque verte* de la même maniere que l'on compose les autres *laques*, en employant les baies mures du nerprun: elles sont en maturité vers le mois d'octobre. Il suffit de les écraser, de les faire bouillir, de passer la décoction sur un linge, ou mieux encore au travers d'un tamis de crin; d'y jetter une dissolution d'alun de Rome, ensuite un peu de craie ou d'os de seche; la liqueur, rouge d'abord, devient sur le champ d'un beau verd. On peut la faire évaporer sur un feu très-doux pour la réduire en forme d'extrait. Cet extrait est ce qu'on nomme *verd de vessie*. La plupart des fabriquans y joignent un peu de chaux; mais elle le jaunit & l'altere. On peut garder la composition en liqueur pour le lavis; elle se conserve très-bien dans des bouteilles bouchées. (*Traité de la peinture au pastel.*)

LAQUE, (subst. masc.) Si nous n'avons pas les substances avec lesquelles les Chinois composent le *laque* ou *lak* qui est si recherché dans l'Europe, nous en avons d'autres avec lesquelles nous pouvons les imiter de fort près. Comme les ouvrages couverts de ces *laques* ou vernis, sont ornés de dessins en arabesques, l'imitation de ces ouvrages appartient aux arts qui dépendent du dessin, & quand nous aurions quelqu'infériorité du côté de la composition du vernis, nous pouvons acquérir sur les Chinois une grande supériorité du côté de l'art.

Pour imiter le *laque* de la Chine ou du Japon, il faut choisir le bois le plus léger, le plus sec, le moins poreux, le plus uni, celui qui peut enfin recevoir le poli le plus parfait. Au défaut des bois

Digitized by Google

que poſſedent les Chinois, nous adopterons le tilleul, l'érable, le buis, le poirier, ou quelqu'autre bois que ce ſoit qui offre des qualités à peu-près ſemblables.

Quand le bois eſt poli, on y colle & on y tend avec ſoin une toile fine, ou plûtôt une mouſſeline; car le grain de nos toiles pourroit nuire au poli du vernis. Sur les grands ouvrages, on étend de la filaſſe. Ce premier ſoin eſt néceſſaire pour contenir le bois, pour empêcher qu'il ne ſe tourmente trop, imbibé à crud par les apprêts.

On broye du blanc d'Eſpagne, on y ajoute de la terre d'ombre pour y donner du corps, & on les détrempe à la colle de gants moyennement forte. Cette colle doit être préférée comme plus douce que les autres. De ces deux ſubſtances ainſi détrempées, on donne cinq ou ſix couches, froides en été, tiedes en hiver, car il faut que la colle ſoit toûjours tenue liquide.

Ces couches ſe poliſſent d'abord avec de la prêle, enſuite avec de la pierre-ponce réduite en poudre impalpable, & du tripoli pilé de même.

La piéce ainſi préparée, broyez avec du vernis gras au karabé ou à l'ambre, du noir d'ivoire, & détrempez-le avec le même vernis. La quantité du noir doit être ſuffiſante pour noircir le vernis: quatre onces de vernis demandent à-peu-près une once de noir. Si le vernis eſt trop épais, on l'éclaircit avec de l'eſſence.

On donne, huit, dix, douze à vingt couches de vernis: les piéces doivent être, s'il eſt poſſible, ſéchées au four pour plus de ſolidité. Au défaut de four, on a des étuves dont la chaleur douce, en ſéchant le vernis, lui donne la conſiſtance & la dureté néceſſaire pour recevoir les mordans, les pâtes & les arabeſques.

Si l'on ſe ſervoit du vernis de gomme-laque, à l'eſprit de vin, on n'auroit beſoin, pour ſécher la piéce, que du ſoleil, ou même de la chaleur douce d'une chambre. Avec ce vernis, le travail eſt plus expéditif; avec l'autre, il eſt plus durable. Quelque ſoit celui dont on fait uſage, il faut le polir à la prêle, à la ponce en poudre, au tripoli pilé.

A la ſuite de tous ces préparatifs, on deſſine ou l'on calque ſur la piéce le deſſin qu'on y veut peindre ou ſculpter: car les ouvrages en pâte ſur le laque ſont des eſpéces de ſculptures en bas-reliefs. Le deſſin ſe fait avec une pointe d'un bois très-dur, ou, quand on eſt bien ſûr de ſa main, avec une pointe de fer. On applique le mordant ou la pâte ſur ce qu'on a tracé.

Nous venons de diſtinguer deux ſortes de travaux ſur le laque; la premiere eſt un deſſin dépourvu de clair-obſcur; la ſeconde eſt un bas-relief, qu'on établit en pâte.

Pour la premiere eſpéce de travail, on deſſine tout ſimplement ſur le fond les objets quelconques que l'on y veut repréſenter; puis on repaſſe ſur tous ces objets en peignant au pinceau avec un mordant. Quand le mordant eſt aux trois quarts ſec, on le ſaupoudre de poudre d'or ou d'argent, au choix de l'artiſte, ou de l'amateur à qui l'ouvrage eſt deſtiné. L'ouvrage ſec, on le brunit.

Le mordant n'eſt autre choſe que le même vernis dont on a déja fait uſage, & auquel on mêle du vermillon. On a l'attention de n'en pas introduire dans le vernis en aſſez grande quantité pour ôter au vernis la qualité graiſſeuſe qui lui fait happer l'or: il ne ſert qu'à teindre le vernis pour faire retrouver la trace des endroits où on l'applique, & ſur leſquels on doit jetter l'or. On rend cette mixtion un peu épaiſſe, pour qu'elle ait plus de corps.

Il eſt des objets que le goût inſpire de laiſſer plus plats, & pour leſquels on ne met pas de vermillon au vernis. Alors vous employez ſeulement le vernis comme mordant; vous l'appliquez ſur l'endroit que vous voulez travailler, & que vous avez tracé. Cela donne des formes plates, ſur leſquelles vous deſſinez une ſeconde fois avec votre mordant au vermillon, & vous donnez des formes, vous ajoutez des détails, à ce que vous n'avez fait d'abord que coucher à plat.

Il faut avoir ſoin, lorſqu'on peint avec ce mordant, d'avoir un petit vaſe rempli d'eſſence de térébenthine pour laver de temps en temps le pinceau, & faire couler le mordant, qui, ſans cela, s'engorgeroit.

Le travail en bas-relief eſt plus difficile. Nous n'avons pas les ſubſtances avec leſquelles les Chinois & les Japonois compoſent les pâtes qui donnent ce relief, nous parvenons au même but en broyant enſemble du blanc d'Eſpagne & de la terre d'ombre avec un vernis gras. On peut ſe ſervir du vernis à l'ambre, en mettant ſur une partie de vernis, deux parties de blanc & deux de terre d'ombre. Quand le tout eſt bien écraſé ſous la molette, & bien mélangé, on le détrempe au vernis à l'ambre, en rendant cette pâte aſſez liquide pour qu'elle puiſſe s'employer au pinceau.

Quand toutes les préparations pour les fonds noirs ſont faites, & que ces fonds ſont polis & unis, on donne une ou pluſieurs couches de la pâte, ſuivant le deſſin qu'on a adopté & le relief qu'on veut lui donner. On laiſſe ſécher la pâte au ſoleil, ou à la chaleur d'une étuve.

Lorſqu'elle eſt bien durcie, on unit avec des morceaux de prêle tous les endroits du relief qui pourroient être raboteux; on les polit avec la ponce & le tripoli, broyés, comme on l'a dit, en poudre impalpable.

On grave enſuite avec un burin ſur les reliefs, les détails néceſſaires, & on polit ce qu'on vient de graver. On paſſe ſur les reliefs une couche ou deux de vernis à l'ambre, ou de vernis à la gomme-laque à l'eſprit de vin, dans lequel on a mis du noir d'ivoire.

Digitized by Google

Pour la facilité de l'opération, on ne doit mettre ainsi en noir que les parties où l'on veut laisser pénétrer les fonds, ce qui se fait ordinairement aux têtes, aux pieds & aux mains. Cette méthode de mettre ainsi en noir les yeux, la bouche, les oreilles, ce qui fait dominer les fonds, donne à celui qui applique le mordant, la facilité de bien dessiner les formes: si au contraire on vouloit tracer après coup les yeux, le nez, la bouche, tout s'effaceroit & produiroit un très-mauvais effet. Les têtes, les pieds & les mains se font avec du noir d'ivoire, & les draperies en rouge avec du vermillon.

L'ouvrage ainsi disposé est prêt à recevoir l'or ou l'argent. Leur application est facile: on couvre de mordant la partie qu'on veut dorer; on renverse la poudre d'or sur ce mordant, lorsqu'il est à moitié sec, & on lui laisse prendre autant d'or qu'il en veut: on laisse ensuite sécher la pièce dans l'étuve ou au soleil. Quand la poudre de métal paroît bien adaptée au mordant, on essaye avec la dent de loup ou brunissoir, de brunir un très-petit endroit. Si le poli vient bien, & que le brunissoir soit beau & égal, on peut continuer le reste. Si, au contraire, on sent que le brunissoir n'éprouve aucune résistance, & que l'endroit qu'on veut polir se raye, on attend que le tout soit bien sec.

L'or en chaux, l'or en poudre, l'or verd, l'or en coquilles, l'or faux, l'or d'aventurine, l'argent en poudre, la limaille d'argent, le cuivre, sont les métaux qui servent ordinairement à ces sortes d'ouvrages.

Or en chaux; prenez à la monnoie de l'or de départ, réduisez-le en poudre en le broyant sur le porphyre. Lavez-le jusqu'à ce que l'eau forte soit claire, puis faites-le sécher au soleil ou dans l'étuve. Servez-vous de cette poudre pour la mettre sur ce que vous aurez peint, en ne laissant sur le mordant que ce qu'il aura voulu prendre, & le laissant bien sécher avant que de le vernir.

Or en poudre. Prenez un livret d'or fin, renversez-le sur une pierre à broyer que vous aurez enduite de miel, broyez ces feuilles d'or comme de la couleur, réduisez l'or en poudre impalpable, ramassez-le & le jettez dans un vase. Lavez cette mixtion d'or & de miel dans plusieurs eaux, jusqu'à ce que l'or soit dégagé du miel; mettez-le sécher.

Feuilles d'argent: même procédé.

Or & argent faux. On les employe à Spa pour les faux laques; on les prépare par le même procédé. Les Chinois & les Japonois n'employent pas l'or faux: ils font quelquefois usage de l'étain pour les terrasses, les montagnes, les rivieres, &c.

Or verd. C'est de l'or battu qui se vend au livret sous cette couleur, & qui se prépare au miel, de la même maniere que nous venons d'exposer.

Or en coquille & argent en coquille. Ils se vendent préparés; on doit leur préférer l'or & l'argent broyés au miel.

Or aventurine, argent aventurine. Ils se vendent en livret & se broyent au miel. Il ne faut les broyer que jusqu'à ce qu'ils soient réduits à la grosseur des têtes de ces petites épingles qu'on appelle camions. Quand on veut *aventuriner* un fond, on prend du vernis d'ambre: on en met une couche toute pure sur la pièce, & l'on poudre à quelque distance sur la partie vernie. Le vernis d'ambre retient tout ce qui tombe, & forme un fond aventurine. Il faut avoir attention de jetter l'aventurine également, sans cela le fond seroit inégal, & feroit un mauvais effet. Les Chinois & les Japonois possedent supérieurement l'art de faire des fonds aventurinés de la plus grande égalité.

Argent. On ne se sert point d'argent en chaux. On prend un lingot d'argent, du titre de onze deniers de fin; on le lime le plus fin qu'il est possible: on broye cette limaille sur le porphyre, comme l'or en chaux; on la lave de même, & on l'employe de même sur le mordant.

La limaille de *cuivre* se prépare de même: le cuivre rouge, le cuivre jaune & la rosette donnent trois couleurs différentes.

Le choix de ces différens ors & argens dépend du goût de l'artiste qui les emploie, & de ce qu'il croit le plus convenable à son ouvrage; à moins qu'on ne veuille imiter servilement la pratique des Chinois ou des Japonois. Par exemple, ceux-ci se servent de l'or en chaux, & ceux-là de l'or en feuilles.

Lorsqu'on se sert d'un or pour servir de fond, & que l'on peint avec un autre par dessus, il faut brunir l'un des deux, & laisser l'autre mat.

Les arabesques en faux laque acquerront de la valeur, quand ils seront dirigés par de bons artistes. Nous n'avons fait, dans cet article, qu'extraire l'*art du Peintre, Doreur, Vernisseur, par M. WATIN*. Nous n'avons pu ajouter par nous-mêmes aucun éclaircissement sur des procédés dont nous n'avons aucune pratique: mais nous croyons que ceux qui voudroient s'exercer en ce genre, pourroient y patvenir, d'après cet article, en commençant par faire des essais. Peut-être même trouveroient-ils

Digitized by Google

roient-ils des procédés heureux qui ne seroient tout-à-fait ni ceux des Chinois, ni ceux que jusqu'à présent ont suivi leurs imitateurs, mais qui n'en auroient pas moins de mérite.

LAVIS. (*subst. masc.*) Manière de dessiner au pinceau, avec des matières colorantes délayées dans l'eau. Le nom de cette sorte de dessin vient de ce qu'on semble laver le papier, en le frottant de couleur à pleine eau, ou de ce que la couleur est en grand lavage.

Avant de faire ce qu'on appelle *laver le dessin*, on en cherche & on en établit le trait.

On cherche ordinairement le trait avec du crayon de mine de plomb d'Angleterre; comme il s'efface aisément avec de la mie de pain, ou une barbe de plume, ou de la gomme élastique, on peut le changer & le corriger à son gré.

Quand on a trouvé le trait, & qu'on croit devoir s'y tenir, on l'arrête à la plume. Le trait se fait ordinairement à l'encre de la Chine. Si l'on vouloit faire un dessin très-fini, & dans lequel le contour fût annoncé, comme dans la peinture, non par un trait suivi, mais par la différence des tons, on ne mettroit pas le trait à la plume; & même on effaceroit assez le trait fait au crayon pour qu'il ne parût plus quand l'ouvrage seroit fini. Souvent les peintres, dans leurs esquisses, font le trait au pinceau.

C'est quand le trait est arrêté, que commence l'opération du lavis. On prend avec le pinceau beaucoup de couleur bien délayée pour établir les grandes masses, tout à plat, sans s'occuper des détails. Pour parvenir aux demi-teintes légères, on trempe le pinceau dans l'eau, sans reprendre de couleur, & l'on étend, en approchant des lumières, la masse déjà établie, jusqu'à ce qu'elle s'accorde doucement avec le blanc du papier: on sent bien qu'il faut opérer promptement, pour ne pas laisser à la couleur le temps de sécher. Ce lavage grippe le papier: il faut donc avant d'y procéder, sur-tout quand on veut faire un dessin fini & agréable, tendre le papier sur une planche, en le collant par les bords.

Quand les masses sont établies, on passe aux détails. On tient à côté de soi un morceau de papier blanc sur lequel on essaie ses teintes avant de les porter sur le dessin. On adoucit & l'on fond les teintes en prenant dans le pinceau de l'eau sans couleur; on finit par frapper les touches. Quelquefois on fait des touches à la plume.

On peut suivre une manière inverse de celle que nous venons de proposer; c'est-à-dire, établir d'abord les détails, & glacer ensuite les masses par-dessus: ce procédé donne plus de brillant & de transparence au dessin.

La manière de se corriger, dans ce genre de dessin, est assez difficile: elle consiste à passer une éponge mouillée sur ce qu'on a fait; ce qui affoiblit tout l'ouvrage, & rend maître de faire des changemens à l'effet; mais cette opération gâte le papier & nuit à la propreté du travail: le papier devient dra même spongieux, si l'on ne se sert pas d'eau alunée. D'ailleurs on ne peut changer le trait, & les formes restent telles qu'elles ont été d'abord établies: tout ce que l'on peut faire, c'est d'en perdre quelques-unes dans les ombres, & de dissimuler au moins les défauts qu'on ne peut détruire. Mais on peut, tant que l'on veut, retoucher son dessein, en étendre, en renforcer les masses d'ombres, en rendre les touches plus vigoureuses, en rendre l'effet plus fier & plus piquant. On connoît des dessins ébauchés au *lavis*, & terminés à la plume ou au crayon. Tous les procédés sont bons, quand on s'en sert artistement.

Le dessin au lavis est prompt & expéditif, & les ouvrages faits dans ce genre sont fixés au même instant où ils sont secs; ils ne craignent pas le frottement comme les dessins au crayon relevés de blanc. Rarement les peintres employent cette manière de dessiner pour faire des ouvrages très-finis; mais ils en font usage pour leurs esquisses, & la négligence spirituelle & savante de ces morceaux y ajoute un nouveau prix.

Le bistre & l'encre de la Chine, vraie ou contrefaite, sont les substances avec lesquelles on dessine le plus ordinairement au lavis. Mais on peut employer en ce genre toutes les couleurs transparentes.

Quand on mêlange ces couleurs, en sorte que l'ouvrage devienne une sorte de peinture, ce genre change de nom, & prend celui de *dessin à l'aquarelle*. On peut tirer, pour cette manière de dessiner, des couleurs de différens fruits, en y ajoutant de la dissolution d'alun. Voici celles qui sont indiquées dans le *traité de la peinture au pastel*. Les baies mures du nerprun fournissent un beau verd; voyez *laque verte*. On tire aussi des pétales bleues de Paris une fécule verte, mais bien inférieure à la précédente. Les baies d'hièble, traitées comme celles du nerprun, donnent une liqueur violette, mais que l'addition de l'alun rend bleues. Celles de ronce, ou mûres de haies, bouillies avec de l'alun, donnent une belle couleur purpurine. Beaucoup d'autres baies de plantes, au moyen de la décoction avec l'alun, peuvent fournir de même, pour le *lavis*, des sucs colorés. Telles sont les groseilles, les framboises, les cerises noires, les pellicules des baies de cassis, mûres en Juin; les graines de garence, mûres en Novembre;

les fruits du mûrier noir, mûrs en Août; les baies de furcau, mûres en Octobre; les décoctions des bois de Fernambouc & de Campêche. La gomme-gutte seule, avec un peu d'eau, fournit le jaune, ainsi que la pierre de fiel. Le carmin donne le cramoisi; mais il faut le broyer avec une legère dissolution de gomme arabique: le bleu de Prusse, ou la decoction d'un peu d'indigo, réduit en poudre avec de l'alun, donne du bleu; le verdet, la couleur d'eau; mais il faut avoir attention de ne pas sucer le pinceau imbibé de cette couleur qui est un poison. La decoction des racines de tormentille produit une couleur fauve, & donne du noir si l'on y joint du vitriol de Mars; mais le noir dont on fait le plus fréquent usage est l'encre de la Chine: le bistre, bien broyé, donne le brun. On peut mettre en tablettes tous les sucs colorans dont nous venons de parler, en y joignant, lorsqu'on les fait bouillir, un peu de colle de poisson. La colle, en séchant dans des moules de carton, qu'il faut oindre auparavant de beurre ou de graisse, leur donnera la consistance de l'encre de la Chine, qui se fait de la même manière avec de l'extrait de réglisse & du noir de charbon, réduits en bouillie par la molette.

LAVIS. *Gravure à l'imitation du* LAVIS. Nous avons donné à l'article *Gravure*, le procédé de M. Leprince, tel qu'il a été communiqué à l'Académie de peinture de Paris: mais il paroît certain que cette communication a été imparfaite, & qu'en la donnant, on s'est réservé des secrets. Les personnes qui voudront renouveller ce procédé, seront obligées de faire elles-mêmes, d'après les indications données, des recherches pour découvrir les parties de l'opération qui n'ont point été communiquées. Dans le secret de Leprince, tel qu'il a été publié, il se trouve des moyens qui se détruisent les uns les autres: la difficulté est de parvenir à les accorder entre eux, ou à les lier par quelques autres moyens sur lesquels on a gardé le silence. Cette difficulté n'est pas insurmontable; plusieurs personnes l'ont vaincue; mais elles gardent le secret à leur tour. M. Marillier, graveur à talent, a trouvé, à-peu-près dans le même tems que M. Leprince, un procédé différent, dont les essais qu'il a faits prouvent la bonté: comme il se promet de faire quelque jour un plus grand usage de sa découverte, il juge à propos de se la réserver.

Nous ne pouvons donc rien ajouter ici sur les différentes manières de graver au *lavis* par le moyen de divers mordans, & de diverses liqueurs, pratique les artistes qui employent ce moyen s'accordent à en faire un secret.

Mais nous avons dit, sous le mot *Gravure*, que la manière la plus ordinaire de graver à l'imitation du *lavis*, s'opère par le moyen de divers outils du genre des roulettes. Nous devons revenir sur ce procédé, parce que des artistes qui en font usage avec succès, ont bien voulu nous communiquer de nouvelles lumières, & même opérer sous nos yeux.

On commence par établir le trait. Quand on veut expédier, & qu'on cherche plutôt à faire vite, qu'on ne tend à la perfection, on fait le trait à la pointe, & on le fait mordre à l'eau-forte: mais il a toujours de l'aigreur, & ne s'accorde pas bien avec le travail moëlleux du *lavis*. Il faut donc tracer d'abord, comme on le fait dans la gravure au burin pur, & ensuite assurer & accuser le trait avec l'outil nommé *roulette fine*. Il ne faut que comparer deux estampes où le trait ait été fait, dans l'une, par le premier procédé, dans l'autre par le second, pour en bien sentir la différence.

Le trait fait, on établit les fortes masses avec un outil ferme & qui creuse profondément, & on ébarbe bien ces premiers travaux.

Ensuite on passe sur toute la planche, excepté aux endroits où l'on veut réserver le blanc du papier, une masse générale, avec un outil doux. Ce procédé est à peu-près le même que celui par lequel on donne le grené aux cuivres qu'on veut graver en *manière noire*, excepté que, pour la manière noire, on graine le cuivre avec un berceau, & que, pour la gravure au *lavis*, on le graine avec une roulette. On promène par tout la roulette au moins quatre fois, en quatre directions différentes. Ces directions sont les mêmes que celles dans lesquelles on promène le berceau. *Voyez* au mot GRAVURE, la préparation du cuivre par la *manière noire*.

Après que la masse générale est établie & ébarbée, on y ajoute du ton avec une roulette qui tient à-peu-près le milieu entre les deux dont on vient de parler; c'est-à-dire, celle qui a creusé les fortes masses, & celle qui a donné la masse générale: on n'ébarbe pas que la masse ne soit généralement établie.

Lorsque nous parlons ici d'une masse générale, il ne faut pas prendre ce mot à la rigueur, comme dans la gravure en manière noire, où l'on donne à toute la planche une seule masse du même grain. Dans la gravure au *lavis*, la masse générale ne doit s'entendre que pour les objets qui sont à-peu-près sur le même plan. Mais si l'on veut exprimer l'effet d'un lointain, dont le ton soit fort rendre, il faut en établir séparément la masse avec une roulette d'un grain très-serré & fort doux. Si l'ouvrage original que l'on veut imiter offre une grande variété de plans, on préparera la

Digitized by Google

masse de ces plans divers avec des roulettes de différens grains.

A la manière noire, on cherche les lumières, les demi-teintes, les reflets dans la masse générale, en usant le grain avec un gratoir. Il n'en est pas de même du grain formé par la roulette; on en dégrade le ton seulement avec le brunissoir. On peut, dans les parties où les détails l'exigent, ajouter ensuite du ton avec une roulette à-peu-près semblable à l'une des deux dernières dont on s'est servi. On sent que cette gravure, s'approchant beaucoup du procédé de la manière noire, est aussi fort expéditive.

LAVIS. *Gravure à l'imitation du* LAVIS *coloré, que l'on nomme* AQUARELLE. La manière de graver qu'on employe pour parvenir à cette imitation, est celle dont nous venons de donner le procédé à l'article précédent. Par les différentes planches qu'il faut graver & accorder entre elles par les diverses couleurs, elle se rapproche de la *gravure en couleurs* inventée par Leblon. *Voyez* ce qui en a été dit sous le mot GRAVURE.

Les Graveurs qui imitent le lavis coloré, se servent de cinq planches.

Premiere planche. Noir.
Seconde planche. Petit-rouge.
Troisième planche. Carmin.
Quatrième planche. Bleu.
Cinquième planche. Jaune.

La première planche, celle du noir, se grave comme nous l'avons dit à l'article précédent, & est plus chargée de travail que toutes les autres. Le trait, les formes, les masses, les détails y sont établis. Les épreuves séparées de cette planche ressemblent à un ouvrage terminé, & offrent l'imitation d'un dessin à l'encre de la Chine.

Les travaux de la planche du jaune doivent être d'un grain plus gros que ceux des autres couleurs; ils se gravent avec une roulette d'un grain plus fort.

Les planches du bleu, du carmin, du petit rouge, se gravent avec un outil moyen. On décalque sur chaque planche le trait de la planche noire; mais il ne sert qu'à guider: il ne doit être ni mordu à l'eau-forte, ni rendu sensible par le travail de la roulette.

Quand les cinq planches sont gravées, voici l'ordre dans lequel on les fait imprimer. On tire d'abord les épreuves du jaune, & tout de suite, on imprime par-dessus ces épreuves encore humides, la planche du bleu; puis on fait sécher.

Les épreuves étant bien sèches, on les mouille à l'éponge; on tire les épreuves de la planche de carmin, & on les laisse sécher.

On humecte de nouveau & de la même maniere; puis on tire de suite, sans faire sécher, les épreuves du petit rouge & celles du noir.

De très-habiles graveurs en ce genre commencent par faire tirer les épreuves du noir: mais tous s'accordent à mettre dans le même rang le tirage des planches destinées aux quatre couleurs. Quand on imprime d'abord la planche noire, on en fait sécher l'épreuve, & successivement les épreuves de chaque planche avant de tirer celle de la planche suivante. Quelquefois, suivant la couleur du dessin, on peut se contenter de quatre planches; mais on ne le passe jamais de celle qui s'imprime en noir.

Il ne nous reste plus qu'à indiquer les substances dont on fait usage pour les différentes couleurs.

Jaune. Stil-de-grain de Troies. On y mêle plus ou moins de blanc de plomb, suivant la teinte qu'exige le dessin.

Bleu. Bleu de Prusse. C'est le seul qui convienne à ce genre. On a essayé sans succès des couleurs plus précieuses. Seul, il seroit gras: on le dégraisse en y mêlant du sel de talc en fort-petite quantité. On fait entrer du blanc dans cette teinte suivant le besoin.

Carmin.

Petit-rouge Vermillon, mêlé de carmin ou de blanc de plomb, suivant la force du ton.

Nous avons nommé les principales couleurs dont on fait usage dans ce genre: mais on peut les y rompre par d'autres, & le choix dépend de l'intelligence de l'artiste. On sait d'ailleurs que toutes les couleurs doivent être bien purifiées, bien broyées, & avoir toute la transparence dont elles sont susceptibles. Elles se détrempent à l'huile, comme dans la *Gravure en couleurs* de Leblon.

Digitized by Google

M

MANGANAISE ou MAGNÉSIE (subſt. fem.): ſorte de mine de fer, très-pauvre & fort réfractaire, d'un gris noirâtre & aſſez ſemblable à l'aimant. Elle eſt d'un grand uſage dans les poteries de terre & dans les verreries; & elle fournit à la peinture en émail une couleur pourpre.

MANNEQUIN, (ſubſt. maſc.) Machine dont la charpente imite aſſez bien le ſquelette du corps humain, & qui, par le moyen de boules, en exprime le mouvement. On remboure de crin cette charpente, & on la couvre de peau, ou de ſoie travaillée au métier comme pour les bas, ce qui la rapproche autant qu'il eſt poſſible, de la figure humaine. Les peintres revêtent cette machine ſuivant le beſoin, pour étudier les formes des draperies dont les plis ſont trop ſujets à varier ſur un modele vivant, qui ne peut ſe prêter longtemps à l'état d'un repos abſolu. *Voyez* la deſcription du *mannequin* à l'article DESSIN.

MAROUFLE, (ſubſt. maſc.) C'eſt de l'or-couleur rendu épais & gluant par une grande cuiſſon, & qui forme une colle forte & tenace.

MAROUFLER, (v. act.) C'eſt coller un ouvrage de peinture avec du *maroufle*. On peut *maroufler* ſur une plus grande toile un ouvrage de peinture fait ſur une toile trop petite pour recevoir toute la compoſition que l'on ſe propoſe par exemple, ſi un peintre de portraits a fait ſur une petite toile une tête qui doit faire partie d'un portrait en pied ou à mi-corps, il n'eſt pas néceſſaire qu'il recommence cette tête ſur la grande toile, au riſque de la traiter avec plus de froideur; mais il la *maroufle* ſur cette grande toile.

Quand on peint à l'huile & ſur toile dans l'atelier, des plafonds ou des tableaux qui doivent être appliqués ſur le mur comme des freſques, il faut enſuite les *marouffler* ſur la place qui doit les recevoir, c'eſt-à-dire, les fixer ſur cette place par le moyen de la colle nommée *marouffle*. On en frotte le derriere de la toile, en le couchant fort épais; on en met une couche également épaiſſe au mur ou plafond qui doit recevoir l'ouvrage. Quand la toile eſt appliquée au plafond ou au mur, on la contient avec des clous que l'on fiche tout autour & ſur toute la ſurface de diſtance en diſtance, & que l'on retient ſur la toile par des morceaux de papier pliés en cinq ou ſix doubles. Quand le *maroufle* eſt bien ſec, on ôte les clous. Si le mur eſt de nature à boire l'huile, il faut commencer par l'imprimer de pluſieurs couches d'huile qu'on laiſſe ſécher avant d'étendre le *maroufle*: ſans cette précaution, le mur boiroit l'huile du *maroufle* lui-même, le laiſſeroit à ſec, & le rendroit incapable de retenir le tableau.

MARTELINE, (ſubſt. fém.) Marteau à l'uſage des ſculpteurs. Il eſt armé de dents faites en taille de diamant.

MASSE, (ſubſt. fém.) Fort & peſant marteau de fer à l'uſage des ſculpteurs en marbre. Il décrit un quarre plus ou moins long, & eſt partout de la même épaiſſeur.

MASSICOT, (ſubſt. maſc.) Le *maſſicot* n'eſt autre choſe qu'une chaux de plomb calcinée, & qui prend différentes teintes ſuivant les différens dégrés de calcination, ce qui le fait diſtribuer en *maſſicot* blanc, jaune & doré. Le *maſſicot* blanc lui-même eſt d'un jaune tendre. Quelle que ſoit la calcination qu'il ait ſubie, c'eſt toujours une couleur perfide, parce que toujours il tend à ſe revivifier en métal, & à paſſer au noir: il faut le rejetter des ouvrages auxquels on veut aſſurer une beauté durable.

Voici la maniere dont ſe fait le *maſſicot*. On concaſſe de la céruſe en morceaux gros comme des avelines, qu'on met ſur le feu dans une poêle de fer, & qu'on remue comme le café qu'on fait brûler. Il faut la calciner en plein air, & en éviter la vapeur qui eſt mortelle. Un dégré de feu plus foible procure le *maſſicot* blanc, plus fort le *maſſicot* citron, & encore plus vif le *maſſicot* doré.

Voici une autre maniere de faire le *maſſicot*, indiquée dans l'ancienne Encyclopédie. On remplit de céruſe de vieux canons de piſtolets; on bouche ces canons avec de la terre glaiſe, & on les met dans le feu où on les tient rouges pendant quatre ou cinq heures: au bout de ce temps, le *maſſicot* eſt fait.

Cette méthode peut être bonne pour éviter la vapeur empoiſonnée de la chaux de plomb; mais pour être ſûr de donner au *maſſicot* une teinte plus ou moins forte, il eſt mieux de travailler à découvert.

Le fait ſuivant, rapporté dans le *Traité de la peinture en paſtel*, ſuffit pour prouver la mauvaiſe qualité des *maſſicots*, conſidérés comme couleurs. « J'avois mis, dit l'auteur, à l'entrée de

Digitized by Google

» l'hiver, sur une carte, au bord d'une fenêtre » qui donnoit sur la rue, de la céruse que j'avois » fait passer à la couleur jaune un peu safranée » par le moyen du feu : quinze jours après, je » trouvai ce *massicot* à l'extérieur entierement » couvert de plomb. »

MATOIR. (subst. masc.) Instrument d'acier dont se servent les graveurs en plusieurs genres, tels que ceux en cachets, ceux à la maniere du crayon, &c. C'est une sorte de ciseler, ou de branche d'acier de plusieurs pouces de long. Un bout est arrondi, & c'est sur ce bout que l'on frappe avec le marteau ; l'autre bout est grené. On y donne ce grain en frappant sur une lime dont les dents soient proportionnés à la grainure qu'on veut faire prendre à l'outil. Les dents de la lime entrent dans le matoir & y forment un travail semblable à ces dents. On trempe ensuite l'acier. La roulette & l'outil qu'on appelle fixe, sont de véritables matoirs, sur lesquels on ne frappe pas avec le marteau, parce qu'au moyen de leur construction, la force du marteau est suppléée par celle du levier.

MATRICE. (subst. fém.) C'est, en terme de monnoyage, un morceau d'acier, gravé en creux, & ensuite bien trempé, par lequel, au moyen du balancier, on imprime un autre morceau d'acier qui n'est point trempé, & qui, à force d'être frappé, prend en relief la forme de la gravure que porte la *matrice*. Cette piéce en relief, fournie par le creux de la *matrice*, se nomme poinçon, parce qu'elle a quelque rapport, moins par la forme que par l'usage, avec l'outil qui porte le même nom, & parce qu'elle sert de même à reproduire en creux la figure qu'elle porte en relief.

Le graveur d'une monnoie nouvelle, fait son ouvrage en relief ou en creux, comme il le trouve plus commode. S'il le fait en creux, c'est la *matrice* originale. S'il commence par le relief, quand son ouvrage est fini, il le trempe & l'imprime sur une masse d'acier pour le faire une *matrice* originale : car il lui en faut toujours une pour en tirer ensuite les poinçons qu'il distribuera aux autres graveurs. Ces poinçons représenteront ou la tête du roi, ou tout autre type de monnoie. Les graveurs particuliers impriment avec ces poinçons trempés, sur de l'acier non-trempé, les coins ou quarrés qui doivent servir à monnoyer. Ils y frappent aussi les lettres & la bordure ; &, pour ces objets mêmes, le premier graveur fournit des *matrices* de détail, d'où ils tirent des poinçons de lettres & autres. On conçoit par-là que, si ces opérations sont faites avec attention, tous les coins doivent ressembler parfaitement au premier original, & par conséquent se ressembler parfaitement entre eux.

On donne quelquefois le nom de *matrices* à ce que je viens d'appeller coins ou quarrés de monnoies, de jettons ou de médailles. Ces coins méritent en effet ce nom, puisqu'ils produisent de même une gravure identique sur les *flaons* que l'on monnoye. Le mot *flaon*, qu'on prononce *flan*, est un terme propre du monnoyage. Il vient apparemment du verbe latin *flare*, fondre. C'est la piéce de métal qui est toute unie avant l'impression. Le métal est d'abord mis en fonte dans un creuset, & coulé dans des moules en petits ronds ou en lames. Ces lames fondues pour être réduites à une épaisseur égale & proportionnée au poids qu'on veut donner aux flaons, sont passées au laminoir entre deux cylindres d'acier : on les coupe ensuite d'un seul coup avec un instrument nommé coupoir : on les marque avec un autre instrument sur la tranche, & on les recuit avant de les présenter sous les coins pour subir le coup ou les coups du balancier. Ces flaons perdent alors leur nom & prennent celui de louis, d'écus, de sols, de jettons ou de médailles, suivant leur destination ou leur valeur. (*Article de M. Duvivier.*)

MEULE. (subst. fém.) Cet instrument est nécessaire aux sculpteurs & aux graveurs, pour aiguiser les instrumens de leur art. Elle a la forme de celles que l'on voit aux rémouleurs ambulans que l'on nomme *gagne-petit*. Elle est représentée planche II, de la *gravure en bois*.

MINE-DE-PLOMB. (subst. fém. comp.) C'est ainsi que les artistes appellent la molybdene, substance d'un gris noirâtre & brillant dont on fait des crayons. Elle est friable & douce au toucher, & semble savoneuse : elle donne aux mains une couleur grisâtre perlée, & se détruit difficilement au feu. Voyez l'article Crayon.

MINIATURE, (subst. fém.) Espéce de peinture en détrempe, dans laquelle on employe un travail pointillé, au moins pour les chairs.

Le nom de la *miniature* semble être dérivé de la couleur qu'on appelle *minium*. Cependant les *miniaturistes*, loin d'employer cette couleur de préférence aux autres, ont coutume d'en faire peu d'usage, parce qu'elle a le défaut de changer & de poussir au noir. Il est donc probable que la *miniature* a reçu son nom, maintenant consacré par l'usage, de personnes qui connoissoient peu les procédés de l'art, & non des artistes qui le professoient. Il est possible aussi que ce genre de peinture ayant été longtemps abandonné aux imagistes, pour la décoration des manuscrits, ces ouvriers, à certaines époques, se soient beaucoup servis de *minium*, surtout pour les carnations, & que, de leur pratique vicieuse, mais qui pouvoit alors sembler agréable, soit née la dénomination de l'art qu'ils exerçoient. Peut-être aussi donnoit-on alors le nom de *mi-*

Digitized by Google

nium au carmin, dont les miniaturistes font un assez grand usage.

Ce genre est consacré à des ouvrages de petites proportions : de-là quelques personnes ont cru que le nom de la *miniature*, qu'elles prononcent *mignature*, est venu du mot *mignard* : mais cette étymologie est forcée & contraire à l'analogie des dérivés : les deux lettres *rd* doivent rester dans les dérivés du mot *mignard*, comme on le voit dans les mots, *mignarder*, *mignardise*.

Le mot *miniature* est souvent pris pour l'ouvrage peint en ce genre : on dit une *miniature*, pour dire un ouvrage peint en *miniature*. Mais on s'exprime mal quand on appelle *miniatures* des ouvrages en émail, à l'huile, ou à gouazze, par la raison qu'ils sont peints en petit : car ce mot ne désigne pas la proportion de l'ouvrage, mais le procédé par lequel il est fait. En parlant d'une *miniature*, on ne se sert guère du mot *tableau* ; mais on dit, un ouvrage, une peinture, un portrait en *miniature*.

On peint dans ce genre sur une substance blanche, le marbre, l'albâtre, le vélin, l'ivoire : on employe des couleurs légeres, & longtemps on n'a pas fait usage du blanc, mais on laissoit travailler le blanc du fond, comme lorsqu'on dessine sur papier blanc. On appelloit cette peinture *à l'épargne*, parce qu'on *épargnoit* le fond pour rendre les clairs, on ne se servoit pas même de blanc dans les teintes : on employoit toutes les couleurs simples, & on les dégradoit en les détrempant plus légeres ; comme lorsqu'on dessine à l'encre de la Chine ou au bistre, on met plus d'eau dans les demi-teintes que dans les ombres.

Mais avec le temps on a senti la nécessité d'admettre le mélange du blanc dans les couleurs pour dégrader les teintes, comme dans les autres genres de peinture : on a seulement persisté à l'exclure du pointillé des chairs. Des artistes intelligens ont travaillé à augmenter le nombre des couleurs simples, & à les rendre plus légeres. Leurs progrès ont associé leur art aux autres genres de peinture, par la liberté & la facilité qu'ils ont acquises de multiplier les tons : ils ne permettent pas, en quelque sorte, de reconnoître dans leurs ouvrages la disette où nous sommes de couleurs légeres.

Van Dondre, en Hollande, Torrentius & Hufnagel en Flandre, Volfaek en Allemagne, ont les premiers rejetté la sécheresse de l'ancienne maniere, &, si l'on en excepte le nud, ils ont peint de pleine couleur, comme à l'huile.

La peinture en miniature florissoit depuis longtemps en Hollande, en Flandre & en Allemagne, & n'étoit encore en France qu'une sorte d'enluminure. On ne faisoit guere que des portraits à l'épargne, péniblement & sèchement pointillés, dans lesquels on admiroit moins l'art que la patience. Enfin les Rosalba, les Harlo, les Macé, suivis par des artistes dignes de leur succéder, ont appris aux François que la *miniature* pouvoit avoir aussi des grands maîtres. Des peintres ont essayé de rendre l'histoire en *miniature*, & ont montré que leur art pourroit devenir capable d'exprimer en petit de grandes choses.

Comme la *miniatu e* qui peut ébaucher ses travaux en couchant la couleur, les termine au moins en la pointillant, c'est le genre de peinture qui peut parvenir le plus aisément au fini le plus précieux, par la facilité que donnent les points d'unir les teintes, de les fondre ensemble & de les attendrir.

La *miniature* opere sur différentes sortes de fonds, ou de substances ; nous l'avons déja dit. Commençons à parler du vélin. Celui sur lequel on peint est fait de peau de veau mort-né. Le vélin d'Angleterre & de Picardie est préférable, pour la peinture, à celui de Flandre & de Normandie. Le vélin d'Angleterre est très-doux & assez blanc ; celui de Picardie est encore davantage. Les peintres exigent que le vélin soit de la plus grande blancheur, qu'il ne soit ni gras, ni frotté de chaux, & qu'il ne s'y trouve pas de petites taches, ni de ces veines claires qui s'y rencontrent si souvent. Il doit être bien collé & nullement spongieux. Si l on applique le bout de la langue sur l'un des coins, l'endroit mouillé doit être un peu de temps à se sécher : s'il se sèche au contraire très-promptement, il boit, & doit être rejetté. On ne peint plus aujourd'hui sur le vélin, à moins qu'on ne traite des sujets assez étendus pour qu'on ne puisse trouver d'assez grandes tablettes d'ivoire. Avec quelqu'art que l'on puisse opérer sur le vélin, le travail n'a jamais la même finesse ni le même agrément.

Si l'on veut peindre sur du papier, il faut le choisir fin & uni & bien encollé. Il faroit bon de lui donner une impression ; c'est-à-dire, d'y passer une ou deux couches légeres de blanc de plomb, détrempé dans de l'eau de colle ; on polira ces couches quand elles seront sèches. Nous détaillerons bientôt cette opération, en parlant de la *miniature* sur toile.

Le vélin ou le papier, humecté par la couleur, ne manqueroit pas de se gripper : il faut donc qu'ils soient bien solidement tendus. On prend une petite planche, ou une plaque de cuivre, ou un fort carton de la grandeur du sujet qu'on veut peindre. On humecte légérement le vélin ou le papier par derriere avec de l'eau bien nette ; & on le colle seulement par les bords à la planche de bois ou de cuivre, ou au carton : les bords doivent être repliés en dessous au derriere de la planche ; & entre la planche & le vélin, on met un papier blanc. En collant, il faut tirer le vélin ou le papier pour qu'ils soient bien étendus. On prendra garde que la colle ne soit que sur les bords ; s'il s'en attachoit à la partie du vélin qui se trouvera au revers de la peinture, elle

Digitized by Google

pourroit y causer quelque grimace, & empêcheroit d'ailleurs de l'enlever à volonté de dessus la planche.

On peut aussi peindre en *miniature* sur de la toile fine ou sur du bois, mais ces fonds ne s'employent qu'avec des préparations.

La toile s'imprime de quelques couches de blanc de plomb broyé d'abord à plusieurs reprises avec de l'eau très-nette : lorsque ce blanc est bien sec, on le broye encore, & pour la derniere fois, avec de l'eau de colle de gants ou de parchemin. Le blanc ne doit pas être couché trop épais sur la toile ; il suffit d'en mettre gros comme une noix sur un verre de colle. On l'applique médiocrement chaud, & l'on en met deux ou trois couches. Pour enlever les petites inégalités, les grumeaux qui auront pu s'y former, & qui nuiroient à la netteté & au poli du fond, on le frotte légérement avec une pierre-ponce, ou mieux encore avec de la prêle : & on repasse ensuite une couche du même blanc encore un peu plus clair.

L'impression sur bois ne differe de celle qu'on donne à la toile, qu'en ce qu'il faut que la premiere couche soit de colle pure & toute bouillante, pour qu'elle pénétre mieux dans le bois, & que s'unifiant avec les autres couches dont elle sera couverte, toutes ne fassent ensemble qu'un seul corps. On unit ces couches avec de la prêle, comme celles dont on imprime la toile, & on les polit en passant légérement par-dessus un linge net & mouillé.

Quoique l'albâtre, le marbre blanc, & en général toutes les substances blanches qui ne sont pas spongieuses, & ne boivent pas la couleur, soient propres à recevoir la *miniature*, on a fini par préférer généralement l'ivoire. Il est bien plus commode que le vélin qu'on avoit long-temps adopté, & il est bien plus susceptible de recevoir un fini précieux. Il feroit sans reproche s'il n'étoit pas sujet à jaunir ; défaut qui le fera peut-être abandonner encore une fois, mais dont le vélin n'est pas exempt lui-même.

Au reste on évite, ou l'on éloigne au moins considérablement le danger d'employer un ivoire qui jauniſſe en vieilliſſant, ſi on le choiſit d'une teinte bleuâtre ; c'eſt ce que, par rapport à cette teinte, on appelle de l'ivoire verd. Il doit être choiſi très-blanc, ſans veines apparentes, fort uni, ſans cependant être poli, & réduit en tablettes fort minces, parce que plus il eſt épais, & plus ſon opacité lui donne un ton roux. Il eſt très-important d'éviter les ondes qui ſe trouvent dans l'ivoire, ſurtout lorſque, par la diſpoſition du ſujet qu'on veut peindre, ces ondes ſe rencontreroient dans les chairs.

Avant de peindre deſſus, dit-on dans l'ancienne Encyclopédie, on y paſſe légérement un linge blanc ou un peu de coton imbibé, ou du vinaigre blanc ou d'alun de roche, & on l'eſſuie auſſitôt. Cette préparation dégraiſſe l'ivoire, lui ôte ſon grand poli, l'ai en a, & la légere impreſſion de ſel qui reſte encore deſſus, fait que les couleurs s'y attachent mieux : de l'eau ſalée pourroit ſuffire.

Ce ſel de l'alun ou de l'eau ſalée, doit inſpirer de la défiance pour ce procédé ; car tout ſel eſt porté à venir à l'efflorescence par l'impreſſion de l'humidité ; & ſuivant la quantité dans laquelle il ſe trouve, il ne peut manquer de gâter plus ou moins les couleurs en les couvrant d'une légére farine dans laquelle elles ſe décompoſent. Il vaut donc bien mieux ſuivre la pratique des *miniaturiſtes* qui planent l'ivoire avec ſoin, au moyen d'un gratoir avec lequel ils font diſparoître les raies de la ſcie de l'ouvrier, & qui enſuite y paſſent légérement avec le doigt de la poudre très-fine de pierre-ponce pour le dégraiſſer. On colle derriere l'ivoire un papier blanc avec de la gomme. Comme nous avons dit que les tablettes d'ivoire devoient être fort minces, elles ont de la tranſparence : par conſéquent, la blancheur du papier les pénétre & augmente celle qui leur eſt propre.

Si l'on peint ſur marbre ou ſur l'albâtre, on fera la même préparation que pour l'ivoire.

On peut auſſi peindre en *miniature* ſur des coquilles d'œufs. Indépendamment des préparations dont nous venons de parler, elles en exigent encore une autre ; c'eſt qu'il faut les amollir pour les redreſſer. Leur fragilité ſemble ſuffire pour les faire rejetter : cependant ſi elles l'emportoient à d'autres égards ſur les autres fonds, elles reçevroient aſſez de ſolidité de la glace qui les couvriroit, & de la plaque de métal ſur laquelle elles pourroient être appliquées.

Enfin on a peint en *miniature* ſur ces feuilles qu'on nomme tablettes, & qui ſervent à écrire avec une aiguille d'or & d'argent, les choſes dont on veut ſe ſouvenir. Cependant on peut dire que les ſubſtances ſur leſquelles peignent les miniaturiſtes, ſe bornent généralement au vélin & à l'ivoire.

On ne ſe ſert pas ordinairement de crayon pour chercher le trait ſur le fond qu'on deſtine à recevoir la peinture ; mais on trace avec une aiguille d'or, d'argent, ou même de cuivre, & l'on efface les faux traits avec de la mie de pain ſur le vélin, & avec de la poudre très-fine de pierre-ponce ſur l'ivoire. Pour éviter de les multiplier, il eſt bon d'arrêter auparavant la penſée, & de deſſiner d'abord correctement ſur un papier fin ce que l'on veut peindre : on calquera enſuite ce trait ſur le vélin par le procédé que nous avons indiqué au mot CALQUE. Si l'on ſe propoſe de copier en miniature un tableau d'une plus grande proportion, on s'aſſurera de la préciſion & de la fidélité de la copie, en réduiſant d'abord le ſujet par le moyen des quarreaux : *voyez* à l'article DESSIN, la maniere de réduire aux quarreaux.

Digitized by Google

Le trait étant réduit, on le porte, par le moyen du calque, sur le fond que l'on veut peindre.

D'habiles artiſtes trouvent qu'il y a toujours de l'inconvénient à chercher le trait non-ſeulement au crayon de mine de plomb, mais même à l'aiguille qui donne des traits encore plus fins. En effet, on ne peut effacer les faux traits avec la poudre de pierre ponce, ſans affoiblir conſidérablement ceux qui doivent reſter, & ſans riſquer ſouvent de les perdre. Ils aiment donc bien mieux deſſiner au pinceau, parce qu'on enlève aiſément les faux traits avec le pinceau imbibé d'eau.

La plupart des couleurs dont on fait uſage à l'huile ou en détrempe, peuvent être employées en *miniature*. Il vaut cependant mieux rejetter beaucoup de couleurs ſimples qui ſont ſujettes à changer, & prendre la peine de compoſer les teintes avec un plus petit nombre de couleurs. Voici l'énumération des couleurs dont ſe ſervent ordinairement les miniaturiſtes.

Le *Blanc de cé uſe* de Veniſe. On ne ſe ſert pas de blanc de plomb en miniature. Comme celui de céruſe eſt auſſi métallique, il ſeroit utile de pouvoir s'en paſſer. On propoſe dans l'ancienne Encyclopédie, un blanc qui ne change jamais, & qui eſt fait d'os de pieds de mouton calcinés, broyés & préparés comme le biſtre. Voyez BISTRE.

Le carmin.
L'outre-mer.
Le bleu de Pruſſe.
La laque de Veniſe.
Le vermillon.
Le brun-rouge.
La pierre de fiel.
L'ochre jaune.
L'ochre de rut.
La terre d'ombre.
La terre de Cologne.
La terre d'Italie.
Le ſtil-de-gr. de Troies.
La gomme-gutte.
Le jaune de Naples.
L'Inde.
Le noir d'ivoire.
L'encre de la Chine.
Le biſtre.
Le verd d'Iris.
Le verd de veſſie.
La cendre verte.
Le verd de monragne.

Il vaudra mieux ne pas employer les deux derniers verds qui ſont métalliques, & par conſéquent perfides: & généralement il ſera toujours plus ſûr de compoſer les verds ſur la palette.

L'orpin eſt compté au nombre des couleurs qui appartiennent aux miniaturiſtes: nous l'avons omis à deſſein; d'abord parce que, malgré ſa beauté qui eſt capable de ſéduire, il eſt ſujet à changer, comme toutes les couleurs métalliques; & enſuite parce qu'étant un poiſon, il eſt fort dangereux pour les peintres en *miniature*, qui ont l'habitude de porter leurs pinceaux à la bouche.

Le fiel d'anguille doit être mis au nombre des couleurs pour la *miniature*: on l'employe ſans gomme. Il eſt très-bon pour glacer, & peut auſſi varier les verds dans le payſage en le mêlant avec différens bleus. Mêlé avec les couleurs vertes, griſes, jaunes & noires, il en augmente la force & l'éclat. Il faut tirer le fiel des anguilles quand on les écorche, & le pendre à un clou pour le faire ſécher. Lorſqu'on veut s'en ſervir, on le détrempe dans un peu d'eau-de-vie, & on le mêle à la couleur en petite quantité.

On propoſe, dans l'ancienne Encyclopédie, un noir préférable à celui d'ivoire, qui a moins de corps, & qui eſt auſſi léger que l'encre de la Chine. Il ſe fait avec l'amande de la noix d'Acajou. On ôte la pellicule qui couvre cette noix: on calcine enſuite l'amande au feu, & on l'éteint auſſitôt dans un linge mouillé d'eau de-vie ou de vinaigre. D'ailleurs on prépare cette couleur comme le biſtre: Voyez BISTRE; il faut obſerver de la broyer à pluſieurs repriſes, & de la laiſſer ſécher chaque fois.

Certaines couleurs ſont liquides; d'autres ſont en pierres & en morceaux; d'autres ſont ou doivent être réduites en poudre très-fine, à force d'être broyées ſur la glace ou le porphyre. Les couleurs liquides ſe conſervent dans des fioles ou bouteilles de verre bien bouchées; celles qui ſont réduites en poudre dans des boëtes bien fermées; & celles qui ſont en morceaux s'enveloppent dans du papier. Pour ſe ſervir des couleurs en tablettes ou en pierres, on les frotte contre le fond du godet où l'on met un peu d'eau gommée: pour faire uſage de celles qui ſont en poudre, on les délaye avec le bout du doigt dans les godets, en y mêlant auſſi de l'eau gommée.

La *miniature* exige des couleurs légeres; & cependant les meilleures couleurs & les plus ſolides qu'elle puiſſe employer ſont les terres qui ſemblent trop groſſieres pour un genre ſi délicat. Quelque ſoin qu'on apporte à les broyer, elles ne perdent pas encore tout à fait cette groſſiéreté: ce n'eſt pas une raiſon pour s'en interdire l'uſage, & l'on parviendra à en extraire la partie la plus fine en les délayant à grande eau dans un vaſe de verre ou de fayence. Après avoir bien brouillé le tout, on le laiſſe un peu repoſer, puis on verſe par inclinaiſon, dans un autre vaiſſeau, la partie la plus fine & la plus légere qui a pris le deſſus. On la laiſſe repoſer, juſqu'à ce qu'elle ait eu le temps de ſe précipiter au fond du vaſe, & on en verſe enſuite l'eau en le penchant doucement, & ſans lui donner de ſecouſſe; ou, pour être encore plus ſûr de ne pas agiter la couleur, on fait écouler l'eau par le moyen d'un ſyphon, ou d'une bande de drap dont un bout trempe dans l'eau, & l'autre ſorte du vaſe & deſcende plus bas que le fond du vaiſſeau. La couleur reſtera au fond du vaſe, fine, pure & legere, & on la mettra ſécher au ſoleil.

Les couleurs pour la *miniature* ſe détrempent dans de l'eau gommée. La gomme arabique eſt celle dont on fait uſage. On en met à-peu-près une

la groſſeur d'une aveline ordinaire ſur un grand verre d'eau : on peut y ajouter à-peu-près gros comme une petite fève de ſucre candi ; il ajoute aux couleurs un brillant agréable, & les empêche d'exailler. Mais il faut bien prendre garde, dans la faiſin des mouches, de ne pas laiſſer ſon ouvrage découvert quand on le quitte ; car le ſucre eſt un appât qui les attire & qu'elles s'empreſſent de ſucer. J'ai connu un peintre qui, après une aſſez courte abſence, trouva entièrement détruit par ces inſectes un portrait qu'il avoit fort avancé.

On tient l'eau gommée dans une bouteille nette & bien bouchée. Il n'en faut jamais prendre avec un pinceau où il puiſſe être reſté de la couleur, car elle troubleroit l'eau qui enſuite gâteroit elle-même les teintes. On la prend donc avec un pinceau net, un tuyau de plume ou tel autre inſtrument. On met de cette eau dans un godet, ou dans une coquille de mer avec la couleur que l'on veut détremper, & qu'on délaye avec le bout du doigt. Si après avoir délayé une couleur, on en veut délayer une autre, il faut ſe nétoyer le doigt avec beaucoup de ſoin, pour qu'il ne reſte rien de la première. En négligeant cette attention, au lieu d'avoir une couleur pure, on auroit une teinte, & ce ſeroit un grand hazard ſi elle étoit bien compoſée. On laiſſe enſuite ſécher la couleur dans le godet.

On ne met point d'eau gommée avec les verds d'iris & de veſſie, ni avec la gomme-gutte ; ces couleurs portent leur gomme avec elles. Il y a au contraire des couleurs qui exigent un peu plus de gomme que les autres ; telles ſont l'outremer, la laque, le biſtre, le ſtil-de grain de Troies, la cendre bleue, la terre d'Italie, l'ocre de rut.

Pour connoître ſi une couleur eſt gommée au degré convenable, on en prend avec le pinceau, & on en met ſur la main ; elle ſéche très-promptement : ſi, étant ſéche, elle s'écaille, il eſt certain qu'elle eſt trop gommée, & il faut y ajouter de l'eau. Si, en paſſant le doigt deſſus, on voit qu'elle s'efface, elle n'a point aſſez de gomme, & il faut en ajouter.

Les godets dans leſquels on conſerve les couleurs peuvent être de cryſtal, de porcelaine ou de fayence. On ſe ſert auſſi de coquilles de mer ; mais il faut auparavant les purifier d'un ſable & d'un ſel qui gâteroit les couleurs. On y parvient en les laiſſant tremper dans de l'eau nette pendant deux ou trois jours, ou en les faiſant bouillir dans l'eau pendant fort longtemps.

Le peintre en *miniature* doit avoir une palette qui pourroit être d'un bois très-dur, comme le cormier, ou le bois des Indes ; mais l'ivoire mérite la préférence : comme il eſt de la même couleur que le fond qui recevra les teintes, il aide à les mieux juger. Il en eſt de même de la porcelaine blanche.

C'eſt à l'artiſte à régler les proportions & la forme de ſa palette : on ſent bien qu'elle n'eſt jamais fort grande : elle peut être ronde ou quarrée : elle n'a pas beſoin d'être percée comme celle du peintre à l'huile, parce qu'on n'y paſſe pas le pouce, & qu'elle reſte couchée ſur le pupitre du peintre. Elle peut avoir ſix pouces de long, plus ou moins ; ſur une largeur proportionnée. Son épaiſſeur doit être aſſez forte pour qu'elle ne ſe voile pas. On a auſſi des palettes de nacre de perle, ou un quarré de glace ſous lequel on colle un papier, ou encore un morceau de marbre ou de porphyre. Tout ce qui eſt ſemblable, c'eſt que la ſubſtance de la palette ne ſoit pas poreuſe.

Suivant le *Traité de la Miniature*, d'un côté ſe rangent les couleurs qui doivent ſervir aux carnations, & de l'autre celles dont on peindra les draperies. On met d'abord au milieu beaucoup de blanc ; parce que c'eſt la couleur dont on uſe le plus : ſur un bord, on place de gauche à droite, à quelque diſtance du blanc, du ſtil-de-grain, de l'ocre du verd compoſé d'Inde ou d'outremer, du ſtil-de-grain & de blanc, autant de l'un que de l'autre ; du bleu fort pâle, compoſé d'Inde ou d'outremer & de blanc, puis du vermillon, du carmin, du biſtre & du noir : à l'autre bord, on étend les couleurs dont on veut faire les draperies.

L'auteur de l'article *Miniature* dans l'ancienne Encyclopédie, conſeille une autre diſpoſition des couleurs ſur la palette, & il eſt vraiſemblable qu'il parle d'après les indications de quelqu'artiſte. » Ceux qui aiment l'ordre dans leur » palette, dit-il, la chargent ſuivant la gradation naturelle : c'eſt-à-dire, commençant par » le noir, les rouges foncés juſqu'aux plus clairs, » de même des jaunes, enſuite les verds, les » blancs, les violets & les laques, ces quatre » dernières commencent par leurs plus claires. » Le milieu de la palette reſte pour faire les » mélanges & les teintes dont on a beſoin, ſoit » avec le blanc que l'on met à portée ou ſans » blanc : par ce moyen on a toutes ſes couleurs » ſous ſa main ».

Un miniaturiſte qui a fait imprimer en 1788 un fort petit traité ſur ſon art, conſeille trois ou quatre palettes.

La première a trois rangées, & eſt compoſée de dix ſept couleurs. *La première rangée* : carmin, minium, maſſicot, jaune de Naples, ocre jaune, ocre de rut. *La ſeconde rangée* : cendre bleue, outremer, terre de Sienne non-brûlée, terre de Sienne brûlée, laque. *La troiſième rangée* : ocre rouge, ſtil-de grain d'Angleterre, brun rouge, biſtre, terre de Cologne, indigo.

La ſeconde palette a deux rangées. *La première rangée* : vermillon, orpin jaune, orpin rougé. *La ſeconde rangée* : terre d'Italie, bleu de Pruſſe, noir d'ivoire.

La troisième palette a cinq couleurs : blanc léger, blanc de plomb, encre de la Chine, verd de vessie, terre de Cologne.

Enfin il destine la quatrième palette à l'essai des teintes, des demi-teintes & des ombres qui proviennent des couleurs primitives.

Tout ce qu'il y a de vrai, c'est qu'on peut guider un commençant dans l'arrangement de sa palette ; mais qu'un artiste dispose la sienne suivant ses vues, ses observations & la pratique qu'il s'est formée.

On se sert pour la *miniature*, de pinceaux faits de poil de petit gris : mais les meilleurs sont ceux qui sont faits de poils de queues de martres. On en fait aussi de très bons avec des poils de chats d'Angora : mais il n'y a que les poils du dos qui soient propres à cet usage. Il faut avoir des pinceaux de trois sortes de grosseur : les plus gros servent à coucher les fonds ; les moyens à ébaucher ; & les plus petits, à finir & à pointiller.

Il est très-important d'être fourni de bons pinceaux & de savoir les bien choisir. Pour cet effet, il faut les humecter un peu, & après les avoir tournés sur le doigt, si tous les poils se tiennent ensemble, & ne font qu'une petite pointe, on peut juger qu'ils sont bons. Si au contraire ils ne se rassemblent pas bien, & qu'ils fassent plusieurs pointes, ou qu'il y ait des poils plus longs les uns que les autres, ils ne valent rien, surtout pour le pointillé & pour les carnations. Quand ils sont trop pointus, & qu'il n'y a que quatre ou cinq poils qui passent les autres, quoique d'ailleurs ils se tiennent assemblés, ils ne laissent pas que d'être bons ; mais il faut les ébarber avec des ciseaux & prendre garde de n'en pas trop couper.

Pour faire assembler plus facilement les poils de votre pinceau, & lui donner une bonne pointe, il faut le passer souvent sur le bord de vos lèvres en travaillant, & le serrer & l'humecter avec la langue, même après l'avoir trempé dans la couleur. Par ce moyen, s'il y en a trop, on l'ôte du pinceau, & il n'en reste que ce qu'il faut pour faire des traits égaux & unis. On ne doit pas craindre que cela fasse aucun mal, car toutes les couleurs qu'on employe pour la *miniature*, (excepté l'orpin qui est un poison) n'ont, quand elles sont préparées, ni mauvaises qualités, ni mauvais goût. Il faut surtout en user ainsi pour pointiller & finir les carnations, afin que les traits en soient nets & peu chargés de couleur. Pour les draperies & les autres accessoires, soit qu'il s'agisse d'ébaucher ou de finir, on peut se contenter d'assembler les poils de son pinceau, & de le décharger lorsqu'il est trop plein de couleur, en le passant sur le bord de la coquille ou godet, ou sur le papier blanc qui sert à poser la main, en donnant quelques coups dessus, avant de passer le pinceau sur l'ouvrage.

Ce qu'on lit au sujet des pinceaux, dans l'ancienne Encyclopédie, est très-judicieux. » Il » est assez difficile, dit l'auteur, de décider sur » la vraie qualité que doivent avoir les pinceaux » de la peinture en *miniature*. Chaque peintre » s'étant fait une maniere d'opérer qui lui est » propre, choisit ses pinceaux en conséquence. » Les uns les veulent avec beaucoup de pointe » & très-longs, quoiqu'assez garnis ; d'autres les » choisissent fort petits & peu garnis. Il semble » cependant qu'on doit donner la préférence à » un pinceau bien garni de poils, passtrop long, » & qui n'ait pas trop de pointe : il contient plus » de couleur ; elle s'y seche moins vîte, & la » touche en doit être plus large & plus moëlleuse. En général la pointe d'un pinceau doit » être ferme & faire ressort sur elle-même ».

Quand on doit être longtemps à se servir des pinceaux, il faut avoir soin de les enfermer dans une boete où il y ait un peu de poivre fin ; autrement, il se fourre entre les poils une espèce de mites qui les rongent en fort peu de temps.

Le peintre, en travaillant d'après le modèle, ne doit tirer le jour que d'une seule fenêtre, & même, pour que la lumiere ne vienne que d'enhaut, il doit la boucher jusqu'à une certaine hauteur avec une forte toile, une piéce d'étoffe, ou par quelqu'autre moyen. Sa table est placée à l'endroit où commence à tomber le jour. Sur cette table est un pupitre ordinairement couvert d'une serge, à laquelle il peut fixer son ouvrage à l'aide de quelques épingles.

Il commence par arrêter le trait de son ouvrage, ce qu'il fait avec des couleurs qui tiennent de l'objet représenté, mais qui doivent être très-foibles. Ensuite il ébauche. Dans le temps que la *miniature* ne connoissoit d'autre travail que le pointillé, c'étoit avec des points que l'on ébauchoit. Des artistes, en Allemagne & en Italie, ont conservé jusqu'à présent cette méthode, & soutiennent même qu'elle consiste la *miniature* proprement dite : elle consiste à placer les couleurs, non en touchant le fond d'un des côtés de l'extrémité du pinceau ; mais en piquant seulement de la pointe, ce qui forme des petits points à peu près ronds & égaux entre eux. Cette méthode uniforme demande peu d'art, mais beaucoup de patience ; & comme tous les objets sont traités de la même maniere, ils paroissent tous de la même nature. On s'est fait une pratique plus savante & plus vraie. On ébauche les fonds & les draperies à gouazze, c'est-à-dire, avec des couleurs mêlées de blanc, & c'est encore à gouazze qu'on les termine, quoiqu'on puisse y introduire du pointillé, si l'on trouve qu'il fasse un heureux effet, & qu'il soit nécessaire pour accorder le travail avec celui des parties voisines. Comme il n'entre pas de blanc dans les chairs, on les ébauche en lavant avec les teintes convenables. Partout on couche la cou-

Digitized by Google

leur à grands coups, comme font les peintres à l'huile : mais on a soin de ne pas lui donner toute la force qu'elle doit avoir dans le fini ; car comme on doit pointiller par-dessus, il faut se réserver le moyen de fortifier le ton de son ouvrage, sans être obligé de le porter à un ton plus haut qu'il ne convient.

On peut, dans la *miniature*, se montrer coloriste aussi vigoureux que dans toutes les autres manieres de peindre. Le bistre, bien employé, & surtout mêlé avec du carmin, est d'un grand secours pour s'élever à la vigueur.

Le pointillé ne doit pas se faire constamment de la même maniere, & en ne piquant que de la pointe du pinceau, ensorte que tout l'ouvrage soit composé de petits points bien ronds. Cette maniere est froide & léchée. Elle peut être d'une propreté capable de plaire au vulgaire ; mais elle est d'une monotonie & d'une insignifiance qui rebute les connoisseurs. On doit mêler artistement des points ronds, des points foiblement allongés, d'autres qui se croisent dans tous les sens, d'autres qui se recourbent sur eux-mêmes & décrivent des portions de petits cercles. Tout ce travail offre une variété qui plaît, quoiqu'on puisse la remarquer à peine, car il faut que les points ne tranchent pas avec la couleur qui leur sert de fond ; il faut qu'on reconnoisse que ce travail existe, & que partout il rende à se cacher. Si, par le ton, les points se détachent de la teinte qu'ils couvrent, loin d'offrir l'agrément qu'on recherche dans la *miniature*, ils ne présentent qu'un travail désagréable & qui rompt partout l'union.

On peut, dans ce genre de peinture, effacer les parties qui déplaisent même dans un ouvrage avancé. On passe avec le pinceau un peu d'eau sur l'endroit défectueux : on lui laisse le temps d'imbiber la couleur, & on l'enlève avec la pointe d'un pinceau net & un peu humecté.

On peut & l'on doit même varier les fonds : il y en a qui conviennent mieux aux carnations très-blanches, d'autres aux carnations brunes ou jaunâtres. La couleur dominante des draperies peut engager aussi à se décider pour un fond plutôt que pour un autre. En général, quand on veut faire un fond ou quelque grande partie, on fait la teinte dans des coquilles, ou du moins on la prépare en assez grande quantité sur la palette, pour qu'elle suffise à toute la partie à laquelle on la destine ; car s'il falloit la recommencer, on auroit beaucoup de peine à y parvenir, & l'on trouveroit toujours quelque différence.

Les fonds bruns se composent de terre d'ombre ou de terre de Cologne, avec un peu de noir & de blanc : si l'on veut les rendre jaunâtres, on y mêle beaucoup d'ochre ; si on les veut grisâtres, on y met de l'inde. On fait des fonds bleuâtres, avec de l'indigo, du noir & du blanc. Des tons verdâtres se font avec du noir, du stil-de-grain & du blanc ; on les rend plus ou moins clairs à volonté, en faisant dominer davantage ou le blanc ou le noir.

Quelle que soit la teinte du fond, on commence par en donner une couche très-légere ; ensuite on en repasse une seconde plus épaisse, qu'on étend fort uniment & à grands coups. Il faut la coucher le plus vite que l'on peut, & ne repasser jamais deux fois au même endroit, à moins que la couleur ne soit sèche ; car le second coup emporteroit tout ce que le premier auroit fait, surtout si l'on appuyoit un peu trop le pinceau. Il est permis, il est même très-souvent nécessaire, en finissant, de mêler aux fonds des variétés de teintes qui tendent à les rendre moins crus.

Ce qu'on va lire est extrait du *Traité de la Miniature* ; l'auteur fait entrer du blanc dans les teintes des chairs ; c'est ce que quelques artistes habiles hazardent avec succès : mais, comme nous l'avons déja dit, le blanc est exclu des carnations ; il les rend lourdes, à moins qu'il ne soit manié avec beaucoup d'art, & les teintes des chairs doivent être légeres & transparentes. Ecoutons donc notre auteur avec précaution : nous indiquerons ensuite d'autres procédés.

Si l'on peint des femmes, des enfans ou des personnes qui ayent un coloris tendre, on couche, pour rendre leur carnation, une teinte faite de blanc & d'un peu de bleu. Si c'est une carnation d'homme, au lieu de bleu, on met du vermillon, & si c'en est une de vieillard, on met de l'ochre. Ensuite on recherche tous les traits avec une teinte formée de vermillon, de carmin & de blanc mêlés ensemble, & l'on en ébauche toutes les ombres, ajoutant du blanc à celles qui sont plus foibles, & n'en mettant que peu où point aux ombres plus fortes. On ne met presque pas de blanc au coin des yeux, sous le nez, sous les oreilles, sous le menton, dans la séparation des doigts, & dans tous les endroits où l'on veut marquer quelque séparation.

Après avoir couché les clairs & les ombres, on fait des teintes bleues avec de l'outremer & beaucoup de blanc pour les parties qui fuient, & l'on met au contraire un peu de jaune pour celles qui avancent. A la terminaison des ombres, du côté du clair, il faut confondre imperceptiblement la couleur dans le fond de la carnation avec du bleu, puis du rouge, suivant les endroits. Si, avec le verd & le rouge, on ne peut donner assez de force aux ombres, on les finit avec du bistre mêlé d'ochre ou de vermillon, & quelquefois avec du bistre pur, suivant le coloris qu'on veut produire, mais toujours légérement & mettant la couleur fort claire.

Il faut encore pointiller sur les clairs, pour les finir, avec un peu de vermillon, ou du carmin, beaucoup de blanc, tant soit peu d'ochre, pour les faire perdre dans les ombres, & pour

Digitized by Google

faire monter les teintes les unes dans les autres, ayant attention en poinçillant, ou en hachant, de faire que vos points ou hachures suivent le sens & le mouvement des muscles. Si les teintes paroissent trop rouges, on les adoucit avec du bleu, un peu de verd & beaucoup de blanc qu'on met partout, excepté dans les clairs. Il y a pourtant de certaines parties qui doivent toujours rester un peu rouges, telles que les joues, &c. Les deux mélanges dont on vient de parler, doivent être si foibles qu'ils puissent être à peine remarqués, leur fonction étant seulement d'adoucir l'ouvrage, d'unir les teintes les unes aux autres, & de faire perdre les contours.

Dans quelque genre de peinture que ce soit, il faut éviter que les contours soient tranchés : les chairs doivent tellement fuir à leurs extrémités qu'on croye pouvoir atteindre quelque chose de plus que ce qu'on voit. Elles doivent aussi réfléchir les unes sur les autres ; leurs reflets leur donnent de la transparence, de la tendresse & du relief. Elles reçoivent aussi des reflets des étoffes & des autres corps éclairés qui les avoisinent.

Passons aux draperies. Si elles doivent être bleues, mêlez du blanc & de l'outremer à un tel dégré que la teinte soit fort pâle : vous en composerez les clairs, & à mesure que vous approcherez des ombres ou des plis profonds, vous ajouterez au blanc plus d'outremer ou d'indre, ou des deux couleurs ensemble, ou même de quelque couleur plus sombre. Ces teintes se couchent à grands coups, & l'on finit avec les mêmes couleurs que l'on a ébauché en rendant la teinte plus forte.

La draperie rouge se fait au carmin par le même procédé, mais on met du vermillon pur aux ombres, & l'on ajoute du bistre aux brunes les plus fortes. Il faut gommer beaucoup le carmin pour lui donner du corps.

On peint aussi des draperies rouges avec du vermillon mêlé de blanc pour les clairs ; on degrade cette teinte jusqu'au vermillon pur, & on ajoute du carmin dans les ombres. On finit avec les mêmes couleurs, ce que nous nous dispenserons de répéter davantage. Il est bon de caractériser les draperies par un travail différent de celui des chairs.

Les draperies violettes se font avec un mélange de carmin & d'outremer, en ajoutant du blanc pour les clairs. Si le carmin domine, le violet sera colombin ; si c'est l'outremer, il tirera sur le bleu.

Une draperie couleur de chair se couche de blanc, de vermillon & de laque, mêlés ensemble. Cette teinte doit être fort tendre.

Pour une draperie jaune, on met une couche de massicot pur, que l'on couvre de gomme gutte, excepté dans les plus grands clairs. On ébauche ensuite sur ces couches avec de l'ochre, un peu de gomme gutte & de massicot, mettant moins de ce dernier à mesure qu'on approche plus des ombres, & mêlant du bistre dans celles-ci. On peut aussi peindre une draperie jaune avec du jaune de Naples, du fil-de-grain & de la gomme-gutte.

Les draperies vertes se font en mettant sur le tout une couche de verd de Vérone ou de montagne. Si elles paroissent trop bleuâtres, on peut y mêler du massicot pour les jours, & de la gomme gutte pour les ombres. On les rend plus fortes en y ajoutant du verd d'iris, ou du verd de vessie, & même on met de ces derniers tout purs pour faire les ombres extrêmement fortes. On varie la nuance des verds, en y mêlant plus ou moins de jaune ou de bleu.

On ébauche une draperie noire avec du noir & du blanc, & l'on ajoute du noir à mesure que les ombres augmentent de force, de même qu'on met toujours plus de blanc, à mesure que l'on approche de la lumiere. Si l'on mêle de l'inde dans les ombres, la draperie paroîtra veloutée.

Pour une draperie de laine blanche, on couche du blanc mêlé avec très-peu d'ochre ou de pierre de fiel. On ébauche les ombres avec du bleu, un peu de noir, du blanc & du bistre. Il faut mettre beaucoup de ce dernier dans les ombres les plus brunes. La draperie gris-blanc s'ébauche avec du noir & du blanc, & se finit de même. La minime se fait en couchant du bistre, du blanc & un peu de brun rouge, mettant un peu plus de ce dernier pour les ombres.

Quant aux draperies changeantes, la violette se couche d'outremer & de blanc pour les clairs, & les ombres se font de carmin & d'outremer : on finit avec du violet mêlé de beaucoup de blanc.

La draperie rouge changeante se fait en couchant du massicot aux jours, & du carmin aux ombres, qu'on unit, en finissant, avec de la gomme-gutte.

La draperie verte se fait en mettant aussi du massicot pour les jours, & du verd de montagne, d'iris ou de vessie pour les ombres.

Pour les linges, on dessine d'abord les plis & sur le tout on met une couche de blanc. On ébauche ensuite les ombres avec une teinte d'outremer, de noir & de blanc, & l'on finit avec les mêmes couleurs. On releve les grands jours avec du blanc pur, & l'on fait quelques teintes jaunâtres en certains endroits, en les couchant fort légeres.

Si l'on veut faire des linges transparens, il faut faire les teintes fort claires, & l'on mêle dans l'ombre un peu de la couleur qui est dessous. L'extrémité des jours se releve avec du blanc & du bleu. Mais si l'on veut que les linges soient très-clairs, comme la gaze, on finit le dessous comme si l'on ne vouloit ne rien mettre par dessus, & l'on marque ensuite les plis du linge avec du blanc pour les grands clairs, du bistre, du noir, du bleu & du blanc pour les ombres.

Digitized by Google

On fait auſſi le crêpe en finiſſant bien le deſſous : enſuite on marque les plis des ombres, ainſi que les bords de l'étoffe, par de petits filets de noir.

Pour faire des dentelles de point, on couche une teinte de bleu, de noir & de blanc, & on releve les deſſins & les fleurs avec du blanc pur. Les ombres ſe font avec la même teinte un peu plus forte. Si l'on veut faire paroître les chairs ſous la dentelle, on finit d'abord les chairs, on fait par deſſus les deſſins de la dentelle avec du blanc pur, & on les ombre comme il vient d'être dit.

Quant aux fourures, ſi elles ſont brunes, on les ébauche avec du blanc & du biſtre, mettant plus de blanc pour les clairs, & plus de biſtre pour les ombres. Si c'eſt de l'hermine, on ébauche avec du blanc & du bleu pour les clairs, on met des teintes d'un jaune pâle dans certains endroits qu'indique la nature, du blanc très-pur ſur les lumieres, du biſtre dans les ombres. On termine par des points longs ou de courtes lignes priſes dans le ſens des poils.

Les pierres des édifices ſe rendent avec des teintes faites d'inde, de blanc & de biſtre : pour ombrer, on met plus de biſtre que d'inde, ſuivant la couleur des pierres. Si ce ſont de vieilles maſures, on met en quelques endroits des teintes d'ochre ou d'outremer.

La maniere plus ordinaire de traiter des édifices de bois, eſt d'ébaucher d'ochre, de biſtre & de blanc, & de finir avec peu ou même point de blanc : on met le biſtre pur dans les fortes ombres. On peut auſſi ajouter du vermillon, du verd & du noir, ſelon la couleur que l'on veut donner au bois.

Les terraſſes qui ſont ſur le devant du tableau, s'ébauchent d'une teinte de verd de vellie ou d'iris, avec du biſtre & un peu de terre de Vérone. Doivent-elles être claires ; on ébauche d'ochre & de blanc avec un peu de verd : les premieres ſe finiſſent avec les couleurs de l'ébauche, mais plus brunes, les derniers avec du biſtre mêlé d'un peu de verd.

Pour les terraſſes éloignées, plus vous les ferez bleuâtres, en y mêlant de l'outremer & du blanc, & plus elles s'enfonceront dans le lointain. On y ajoute un peu de vermillon, pour exprimer les reflets de l'horizon qui eſt un peu rouge.

Le feuillé des arbres & les herbes s'ébauchent de verd de montagne, avec un peu de blanc : on met dans les ombres du verd d'iris & du biſtre ; on rehauſſe les lumieres avec du blanc ou avec du jaune. Plus les arbres s'éloignent, plus il faut en rendre le verd tendre & y mêler de bleu.

Ce qu'on vient de lire peut être utile & donner de bonnes indications pour la compoſition des teintes ſuivant les différens objets : on voit que l'auteur a établi ſes procédés ſur ceux de la peinture à l'huile, & il ne s'en eſt pas aſſez écarté, du moins pour les chairs. Quelques miniaturiſtes, il eſt vrai, ne craignent pas d'y faire quelquefois entrer du blanc ; mais c'eſt avec beaucoup d'art & de diſcrétion : ils n'en mettent pas dans toutes les teintes, comme le conſeille notre auteur : ſurtout ils ne pourtillent pas avec du blanc, & je ne conçois pas qu'on puiſſe en mêler dans le pointille & éviter une extrême peſanteur : mais en ſupprimant le blanc des teintes que cet auteur a conſeillé pour les chairs, il donne, même pour cette partie, des indications dont on peut faire uſage.

Comme peu de peintres en *miniature* ſe ſont adonnés à enſeigner leur art, chaque artiſte qui s'eſt livré à ce genre de peinture, s'eſt fait un procédé particulier. On peut dire cependant, en général, que la *miniature* ſe fait par la réunion de deux procédés, celui de l'aquarelle pointillée & celui de la gouazze. Le premier, que l'on appelle *miniature* proprement dite, étant ſuſceptible de beaucoup plus de légéreté, eſt employé pour les chairs : mais les draperies & les fonds ſe font à la gouazze. Quelques peintres, ſurtout hors de la France, ne diſpoſent pas les chairs à l'aquarelle, & emploient le pointillé dès l'ébauche.

Les couleurs pour la gouazze & l'aquarelle ſont également broyées avec l'eau de gomme arabique, chacune à un dégré que l'expérience fait connoître, & qu'avant d'avoir acquis par expérience, on peut trouver par un tâtonnement que nous avons indiqué.

Toutes ou preſque toutes les couleurs ſont propres pour la gouazze : mais dans les chairs, on ne peut employer que des couleurs tranſparentes, telles que le carmin, l'outremer, la gomme-gutte, le vermillon, le ſtil-de-grain d'Angleterre, l'encre de la Chine, &c. Ces couleurs doivent être broyées avec beaucoup de ſoin & de propreté, & miſes à côté l'une de l'autre ſur une palette d'iviore ou de porcelaine, en réſervant ſur le milieu une place pour y faire les teintes avec la pointe du pinceau.

A l'égard des couleurs propres à faire les fonds & les draperies, telles que le blanc, les ochres, les terres de Sienne, &c. ces couleurs ſont toutes préparées dans des bouteilles chez les marchands ; & on les délaye à l'inſtant où l'on en a beſoin, avec un peu d'eau pure ou d'eau gommée, ſi elles ne ſont pas aſſez chargées de gomme.

Quelques peintres, comme on l'a dit, ébauchent & finiſſent les chairs en pointillant ; d'autres en faiſant des hachures croiſées ; d'autres enfin ébauchent en couchant leurs teintes à plat, comme lorſqu'on lave à l'encre de la Chine, & ils terminent en les liant enſemble au moyen d'un pointillé léger : ce dernier procédé eſt le plus ſavant & le plus ſpirituel.

On commence les chairs, en ébauchant les maſſes d'ombre avec les tons propres de la figure

Digitized by Google

que l'on peint, & la teinte particuliere de chacune de ſes parties, puis on prépare les teintes colorées qui ſont dans la lumiere.

Lorſqu'on ébauche au pointillé, il faut que les premiers points ſoient larges & ſéparés les uns des autres : on termine en les liant enſemble par d'autres points plus fins & plus légers.

Si l'on ébauche par le procédé de l'aquarelle ou lavis, il eſt eſſentiel de bien ſentir ce que l'on va faire, avant de poſer la couche qui doit l'exprimer ; car ſi le ton n'eſt pas convenable, ou ſi la teinte eſt trop forte, alors obligé de l'effacer, on n'eſt pas toujours ſûr de lui donner le même eſprit. Pour éviter cet inconvénient, & celui qui réſulteroit d'une trop grande quantité de liqueur dans le pinceau, on eſſaye la teinte ſur un morceau de papier à côté de l'ivoire ſur lequel on peint : ainſi l'on juge à la fois l'effet de la teinte, & on décharge le pinceau du ſuperflu d'eau & de couleur dont il eſt chargé.

A l'égard des draperies, des acceſſoires & des fonds, il eſt difficile de prévenir l'expérience par des préceptes : car les moyens à employer devant être auſſi variés que les objets qu'on ſe propoſe d'imiter, les eſſais que l'on fait ſoi-même ſont les meilleurs conſeils qu'on puiſſe prendre. Cependant, on peut dire en général que la préparation d'un objet doit être du ton de ſes demi-teintes, auquel on ajoute les touches claires du côté des lumieres, & les touches obſcures du côté de l'ombre. Pour les objets d'une certaine étendue, il faut préparer les teintes dont on a beſoin, puis on ébauche avec un pinceau un peu large, & ſuffiſamment chargé de couleur. Il faut attendre que les premieres teintes ſoient ſeches avant d'en remettre de nouvelles, ce qu'on eſt obligé de faire lorſqu'elles ne couvrent pas aſſez. On termine en échauffant de lumieres les parties ſaillantes, & en donnant dans les ombres des touches vigoureuſes pour faire ſentir les renfoncemens les plus obſcurs.

Ce que nous allons ajouter ſur les couleurs dont quelques artiſtes font uſage pour les teintes des carnations, ſera utile, dans les commencemens, aux perſonnes qui, ayant ſeulement la pratique du deſſin, veulent peindre en *miniature* ſans avoir le ſecours d'un maître, : mais bientôt elles devront faire ſuccéder leur propre expérience à ces principes qui ont néceſſairement beaucoup d'arbitraire. C'eſt à la nature bien vue à indiquer elle-même par quel choix & quel mélange de couleurs elle doit être rendue.

Demi-teintes des carnations. Outre-mer & encre de la Chine.

Ombres des carnations. Carmin, verd de veſſie & terre d'Italie brûlée.

Touches vigoureuſes des carnations. Carmin mêlé avec le biſtre & terre d'Italie brûlée : ou carmin, verd de veſſie, pierre de fiel, & encre de la Chine.

Lumières. L'ivoire eſt réſervé pour exprimer les lumieres. Les détails qui peuvent ſe trouver dans les parties lumineuſes ſe font avec les couleurs des demi-teintes ; mais plus ou moins affoiblies. On ne met du blanc que pur, & on le réſerve pour un point à la partie la plus avancée du nez, un point à la prunelle de l'œil ; encore cet uſage ne doit-il pas être regardé comme général. On y a recours, quand la nature ou le reſte des travaux l'indique.

Certains artiſtes ébauchent les têtes de femmes avec de l'outre-mer, & reviennent ſur cette ébauche avec des tons de chair. Lorſqu'on ſuit ce procédé, on fait une teinte avec l'encre de la Chine & l'outre-mer : on commence par deſſiner tous les traits avec cette teinte, qu'on employe auſſi pour ébaucher toutes les maſſes, ayant l'attention de les tenir plus légères dans les demi-teintes & plus fortes dans les ombres. On couche largement & uniment ces maſſes, & lorſque la tête eſt ainſi ébauchée, on met les tons de chair, qui ſont compoſés de carmin & de gomme gutte.

Les lèvres, dans la partie obſcure, ont été ébauchées avec la teinte de toutes les maſſes. On en ébauche la partie éclairée avec du vermillon, ſur lequel on revient avec du carmin. La partie ombrée, qui eſt déjà ébauchée, ſe colore avec le carmin & la terre d'Italie brûlée. Les touches de la bouche ſe mettent enſuite avec du carmin pur ou mêlé de verd de veſſie.

Les cheveux s'ébauchent à l'encre de la Chine. On revient enſuite avec des tons d'encre de la Chine mêlés d'un peu de blanc pour les lumieres & de biſtre pour les ombres.

On peut encore ébaucher d'une autre manière. On établit le trait avec du carmin mêl d'encre de la Chine ; on ébauche toute la tê avec cette teinte que l'on tient fort légère da les parties où la lumière gliſſe, & ſur leſquel les on ſe réſerve de revenir avec des demi-teintes d'outre-mer & d'encre de la Chine. Quand les demi-teintes ſont verdâtres, on mêl l'outre-mer avec la gomme-gutte : on revien ſur les traits avec l'encre de la Chine mêlée d terre d'Italie. Ce ton eſt bon pour ébaucher le grunelles.

Les tons trop violets ſe rompent avec le rouges ; les rouges avec les violets ; ceux d brique avec des bleuâtres.

Lorſque les ombres ſont ébauchées rougeâtres, on revient avec des tranſparens d'encre de la Chine & d'outre-mer, ou de verd e veſſie, ou de biſtre, ſuivant le ton que l'o veut donner.

Digitized by Google

Quand on emploie ces couleurs comme glacis, on ne les mêlange pas, afin que le ton de deſſous s'apperçoive à travers la couleur dont on a glacé.

Les fonds s'ébauchent autrement que les chairs. On met du blanc ou de l'ochre dans toutes les teintes : on couche à plat le premier ton, lui donnant aſſez d'épaiſſeur pour qu'il couvre l'ivoire : on revient enſuite avec des couleurs tranſparentes. Le bleu de Pruſſe, le brun-rouge mêlés de blanc, forment un ton grisâtre : avec plus de brun-rouge, on obtient un ton plus coloré. Si l'on veut qu'il ſoit jaunâtre, on employe de l'ochre au lieu de blanc : ſi l'on a des raiſons pour aimer mieux qu'il ſoit verdâtre, on diminue la doſe du brun-rouge, & l'on augmente celle du bleu de Pruſſe & du jaune.

Comme les procédés ſont très-variés dans la *miniature*, nous avons cru devoir indiquer ceux de pluſieurs artiſtes : c'étoit le moyen de rendre cet article plus utile aux perſonnes qui n'ont pas encore d'expérience : en variant leurs eſſais, elles ſe feront plus promptement une pratique qui leur ſera propre.

Explication de la planche de la peinture en miniature.

Fig. 1, 2, 3. Différentes palettes d'ivoire.

Fig. 4, 5. Petits godets, l'un de fayence ou de porcelaine, l'autre d'ivoire pour mettre les couleurs. Les couleurs sèches & en poudre ſe mettent dans les boëtes ou godets d'ivoire : les couleurs détrempées à l'eau, dans ceux de fayence. Ces petites boëtes & godets ſe renferment dans une boëte d'ivoire ou de quelque autre matière.

Fig. 6. Différentes ſortes de pinceaux.

Fig. 7, 8 & 9. Différentes ſortes de couteaux pour broyer les couleurs.

Fig. 10. Forme d'une palette fort épaiſſe, dans laquelle ſont creuſés différens trous pour contenir les couleurs. Le plus grand nombre des peintres en *miniature* ne font uſage que de palettes plates, qui ne different de celle des peintres à l'huile que par la ſubſtance & la proportion.

Fig. 11. Loupe : on peut les avoir dans la forme que l'on préfere. L'uſage en eſt ſouvent très-utile aux artiſtes qui travaillent en petit, mais ils ne doivent pas en abuſer.

Fig. 12. Pierre ou glace à broyer les couleurs. Si c'eſt une glace, elle ne doit pas être polie.

Fig. 13. Boëte ou étui d'ivoire pour mettre les petits pots à couleur.

Fig. 14. Boëte qui ſert à renfermer tous les uſtenſiles du peintre, & qui lui eſt néceſſaire quand il va donner ſéance hors de ſon attelier.

Fig. 15. Pierre-ponce.

MINIUM. (ſubſt. maſc.) Cette couleur, ayant le même principe que les maſſicots, a les mêmes dangers. C'eſt une préparation de plomb d'un rouge très-vif, tirant un peu ſur le jaune.

Voici la manière de faire cette couleur. On prend de la céruſe, c'eſt-à-dire du blanc de plomb diſſout par le vinaigre. On la met dans un fourneau de réverbère, de manière que la flamme puiſſe rouler ſur elle : on donne d'abord un feu modéré pendant quelque temps ; enſuite on l'augmente tout d'un coup, lorſque la céruſe eſt changée en une poudre griſe, & on donne un degré de feu qui ſoit prêt à faire fondre la chaux de plomb. Pendant cette opération, on la remue ſans ceſſe, & lorſqu'elle eſt devenue d'un beau rouge, on la retire. Dans cette opération, c'eſt la flamme qui donne à la chaux cette belle couleur rouge, & cette chaux augmente conſidérablement de poids.

Une autre manière de faire le *minium*, c'eſt de faire fondre du plomb pour le convertir en une chaux, ou poudre griſe, qui ſe forme perpétuellement à ſa ſurface. Lorſque le plomb eſt entièrement réduit en chaux, on écraſe cette chaux ſur des meules pour la réduire en une poudre très-fine. On met cette poudre dans un fourneau de réverbère, où on la tient pendant trois ou quatre jours, en obſervant de la remuer ſans ceſſe avec un crochet de fer, juſqu'à ce que la matière ait pris la couleur que l'on demande. Il faut auſſi bien veiller à ne point donner un feu trop violent, qui feroit fondre la matière & la mettroit en grumeaux. (*Encyclopédie.*)

Il ſuffit de ſavoir que le *minium* n'eſt que de la chaux de plomb torréfiée, pour en conclure que les peintres doivent le rejetter, malgré la vivacité de ſa couleur. On dit que les peintres Anglois en font un grand uſage : mais, comme le remarque l'auteur du *Traité de la peinture au paſtel*, ce n'eſt ni dans les ouvrages de van Dyck, ni dans ceux des maîtres dont ils ſavent connoître & admirer le mérite, qu'ils ont trouvé ce pernicieux exemple.

MIXTION. (ſubſt. fém.) C'eſt ce que j'ai par inadvertance, nous avons mal-à-propos appellé *mélange* dans le Dictionnaire théorique. Au reſte nous n'avons péché que contre l'uſage des atteliers ; car ce que les graveurs appellent *mixtion*, eſt en effet un *mélange* de ſuif & d'huile, dont ils ſe ſervent pour couvrir les grandes parties qui ont été aſſez mordues par l'eau-forte, avant de continuer à faire mordre celles qui doivent être creuſées plus profondé-

Digitized by Google

ment. Voyez à l'article GRAVURE *à l'eau-forte* comment se fait & s'employe la *mixtion*.

MODELER. (*v. act.*) Voyez l'article SCULPTURE.

MOLETTE. (*subst. fém.*) C'eſt un caillou, ou une pierre de marbre, de porphyre, ou d'autre ſubſtance dure, de figure conique ou à-peu-près conique, dont le plan eſt circulaire, & dont la baſe eſt plane & très-liſſe. La *molette* ſert à broyer les couleurs ſur une autre pierre dure, qui, de quelque ſubſtance qu'elle ſoit, ſe nomme ordinairement dans les ateliers *porphyre*, d'où eſt venu le verbe *porphyriſer*, pour exprimer l'opération de broyer les couleurs ſur la pierre & ſous la *molette*. La racine de ce dernier mot eſt *mola*, meule, parce que la *molette*, ou *petite meule*, écraſe & broye les couleurs, comme la meule écraſe & broye le grain. Les Italiens l'appellent *macinello*.

MONNOYAGE (*ſubſt. maſc.*) Ce mot exprime la pratique de toutes les opérations ſucceſſives qui ſont néceſſaires à la fabrication des monnoies. Les différens degrés par leſquels paſſe la matière pour devenir monnoie peuvent être réduits à cinq. La fonte du métal; le laminoir, c'eſt-à-dire le paſſage du métal entre deux cylindres d'acier pour être réduit en lames; la réduction de la lame à la forme qu'il doit avoir, & qu'il reçoit de l'inſtrument nommé coupoir; la marque ſur tranche; & enfin l'impreſſion du type. Nous ne comptons pas au nombre de ces opérations celle de la gravure des coins, parce qu'elle ſe fait à part; & parce que d'ailleurs elle tient à l'art, tandis que les autres ſont purement mécaniques: mais c'eſt elle qui donne le caractère de monnoie aux pièces frappées. Avant qu'elles aient reçu ce caractère par l'empreinte de la matrice, elles ne ſont point encore des monnoies; elles ne ſont que des *flaons*, de quelque métal qu'elles ſoient. Nous avons conjecturé, à l'article *Matrice*, que ce mot vient du latin *ſtare*. C'eſt ce que paroît confirmer l'inſcription conçue en cinq lettres qui a été expliquée par les antiquaires, & qui exprime le ſervice des officiers monétaires. A. A. A. F. F. *Auro, Ære, Argento, Flando, Feriundo.* (*Article de M. DUVIVIER.*)

MORDRE. (*v. act.*) *Faire mordre une planche à l'eau forte.* Voyez ſur cette opération l'article GRAVURE *à l'eau forte*. Si des parties délicates d'une planche n'ont pas été aſſez mordues, il n'y a d'autre remède que de les rentrer au burin. Mais ſi l'on ſouhaite que des tailles larges, & déjà paſſablement profondes, ſoient encore plus creuſées, on peut les remettre à l'eau-forte par le moyen ſuivant. On dégraiſſe parfaitement le cuivre avec de la mie de pain ou avec du blanc d'Eſpagne; on le remet au vernis, ayant ſoin d'en tenir la couche fort mince. Le mieux, pour y parvenir, eſt de ne frotter avec la boule de vernis que les endroits qui ne doivent pas être mordus de nouveau, & en étendant enſuite ce vernis avec la tapette, on ſera sûr que la couche aura très peu d'épaiſſeur aux endroits qu'on veut faire mordre une ſeconde fois. Ce qu'on veut obtenir par ce moyen, & ce qu'en effet on obtient ordinairement, c'eſt qu'il n'entre pas de vernis dans les tailles qu'on veut remettre à l'eau-forte, & qu'elles puiſſent être par conſéquent atteintes par cet acide. On couvre enſuite de mixtion, ou de vernis de peintre mêlé de noir de fumée, tous les travaux qui doivent reſter dans l'état où ils ſont; on fait autour du cuivre la bordure de cire, & on met l'eau-forte. Pour entendre ce procédé, il faut relire l'article GRAVURE *à l'eau-forte*.

La manière la plus certaine de ſe bien aſſurer qu'il n'entrera pas de vernis dans les tailles qu'on veut remettre à l'eau-forte, c'eſt de les tenir pleines de blanc d'Eſpagne. Il faudra donc, après avoir dégraiſſé la planche, la couvrir de blanc d'Eſpagne broyé bien fin & détrempé dans l'eau. On le fera entrer le plus qu'on pourra dans les tailles; on le laiſſera ſécher, & on eſſuyera la ſurface du cuivre le plus légèrement qu'il ſera poſſible avec la partie charnue de la paume de la main. Si le ſuccès n'eſt pas toujours infaillible, au moins il ſera fréquent. Au reſte, à moins qu'il ne s'agiſſe de parties qui exigent un ſentiment d'eau-forte, on aura auſſi-tôt fait de reprendre le travail au burin.

MOSAIQUE. (*ſubſt. fém.*) Les anciens appelloient cette ſorte de peinture *opus muſivum*. C'eſt un aſſemblage de petites pierres, de cailloux, de petits morceaux de marbres de différentes couleurs, artiſtement incruſtés dans un enduit de mortier frais, & arrangés de manière à repréſenter des objets avec les couleurs qui leur ſont propres: au défaut de pierres naturelles pour certaines couleurs, on ſe ſert de pierres artificielles, c'eſt-à-dire, de morceaux de verre colorés au feu. Les voûtes de l'égliſe de Saint-Pierre de Rome ſont peintes de cette manière.

Quoique ce travail demande un peu de ſcience dans la peinture, il eſt cependant facile de juger que ſon exécution eſt plutôt un ouvrage de patience que d'art. Il faut, avant de commencer, avoir tous les deſſins au net de la grandeur de l'ouvrage qu'on ſe propoſe, c'eſt-à-dire, des cartons comme pour la freſque, avec

Digitized by Google

avec un tableau peint, soit en petit, soit en grand, pour servir de modèle.

On range ensuite par ordre, dans des paniers ou boëtes plates, toutes les petites pierres de chaque teinte ou nuance d'une même couleur, & chacune de ces pierres doit avoir une surface plate & unie; c'eſt celle qui doit être expoſée à la vue. Les autres côtés ſeront un peu moins larges & un peu raboteux, afin que le mortier dans lequel elles ſeront incruſtées ait priſe ſur eux. Il ne faut pas que la ſurface plate & unie ſoit polie ni luiſante. Elle réfléchiroit la lumière trop vivement, & empêcheroit d'en voir la couleur. Plus les pierres ſont petites, plus l'ouvrage eſt délicat; mais le travail augmente à proportion, & l'exécution en devient plus longue. Il n'eſt pas néceſſaire que toutes les pierres ſoient de même figure. Il ſuffit qu'elles puiſſent s'adapter exactement les unes auprès des autres, de maniere qu'elles ne laiſſent pas entr'elles de vuide trop ſenſible. Il faut que l'ouvrage préſente la ſurface la plus unie & la plus égale qu'il ſera poſſible, de maniere qu'une pierre ne ſoit pas plus ſaillante que l'autre. On commence par faire ſur le mur un premier enduit, comme celui de la peinture à freſque. Lorſqu'il eſt ſec, on mouille un peu la place, ſur laquelle on doit travailler, & l'on y poſe le deſſin, ou on l'y marque par des carrons de même grandeur, comme à la freſque. On met enſuite du mortier fait de chaux, de pierre dure, ou de tuiles ou de briques pilées & tamiſées. Quelques-uns y ajoutent de l'eau gommée avec de la gomme adragant & des blancs d'œuf battus. Ce mortier doit être fin, & mis d'une épaiſſeur égale ſur chaque petite place, ſans paſſer le trait du deſſin; car il faut le conſerver, & placer les petites pierres ſuivant les couleurs, en les trempant dans le même mortier, mais plus clair & plus liquide, qu'on doit avoir auprès de ſoi dans une auge ou jatte de bois.

Quand on a couvert de pierres un petit eſpace, il faut les battre avec une regle épaiſſe & forte, pour les dreſſer & les enfoncer également, à-peu-près comme les carreleurs font quand ils carrelent. Il faut avoir ſoin de faire cette opération, pendant que le mortier eſt encore tout frais; autrement la liaiſon ſe romproit, & les petites pierres ſe détacheroient du mortier.

Si l'on avoit quelque partie délicate à faire, comme une tête, une main ou autre choſe ſemblable, on pourroit avoir le trait de ces parties fait à l'encre ſur du papier fin & huilé, afin qu'en l'appliquant ſur l'ouvrage tout frais, on connût ſi le deſſin n'en ſeroit pas altéré; car on verroit l'ouvrage fait au travers du papier huilé; & s'il y avoit quelques défauts, on pourroit les corriger avant que le tout fût bien ſec.

Si le mortier déborde un peu entre les joints des pierres qu'il faut rapprocher le plus qu'il eſt poſſible, on le raſiſſe avec la petite truelle qui ſert dans tout ce travail; mais comme les pierres ſe barbouillent toujours un peu de mortier, & principalement en les dreſſant avec la régle, lorſque tout ſera bien ſec, on enlévera ce mortier le plus proprement qu'on pourra avec un couteau ou une ratiſſoire; enfin, on frottera l'ouvrage avec un morceau de bois tendre & du ſable fin délayé dans de l'eau. On lavera enſuite l'ouvrage avec de l'eau pure, comme on fait aux carreaux des appartemens; ce qu'on appelle *décroter*.

Lorſque l'ouvrage eſt fini, ſi l'on a quelques changemens à faire, on abat juſqu'au premier enduit ſeulement, & on remplace par du mortier & d'autres petites pierres, l'ouvrage démoli & enlevé.

Pour dorer, dans cette eſpèce de peinture, ſoit pour le fond du tableau, ſoit dans les ornemens, ou dans les draperies, on prend des morceaux de verre non colorés. On mouille un côté, avec de l'eau de gomme; puis on y applique une feuille d'or. On poſe après cela le morceau de verre ſur une pelle de fer, & cette pelle à l'entrée d'un fourneau, après l'avoir couvert de quelqu'autre morceau de verre concave. On laiſſe ainſi la pelle, juſqu'à ce que le morceau de verre où l'or eſt appliqué ſoit devenu rouge, & l'or y demeure ſi bien appliqué, qu'il ne s'en détache plus. On applique ſur le mortier la ſurface dorée. Ces petits morceaux de verre doivent être de la même grandeur que les autres pierres colorées. Mais pour *décroter* ces pièces de verre, il faut ſeulement les raſſiſer proprement avec un couteau & les laver enſuite; car le ſable le plus fin ternirait la ſurface du verre, & le brillant de l'or ne paroîtroit plus au travers.

Pour que ces morceaux de verre coloréti ennent bien au mortier, il faut que chaque morceau ait au moins ſoixe ou dix-huit lignes d'épaiſſeur: on dégroſſit les ſurfaces qui doivent toucher au mortier, pour leur ôter le poli qui les empêche de le happer.

Il faut faire faire ces morceaux de verre exprès; pour cet effet, on va dans une verrerie, & quand le verre eſt diſtribué dans les différens creuſets, on y met la couleur propre à lui donner les différentes teintes que l'on deſire. On commence par la plus claire, & l'on augmente toujours juſqu'à la plus foncée. Quand le verre eſt cuit dans ſa perfection, on prend avec de grandes cuillers le verre rout rouge, & on en fait des tas ſur un marbre poli & chaud, ou ſur une plaque de cuivre, & on applique ces tas avec un autre marbre auſſi

poli, jusqu'à ce qu'il ait l'épaisseur dont nous avons parlé. Alors on le coupe auſſitôt par morceaux de différentes figures & grandeurs, ſuivant le beſoin & l'uſage qu'on ſe propoſe d'en faire. On conſerve ces morceaux dans des boîtes, par teintes ſéparées. On doit obſerver la même choſe pour toutes les petites pierres ou morceaux de marbre, & de cailloux, de différentes couleurs & grandeurs. Il n'eſt pas préciſément néceſſaire de faire du beau verre pour cet uſage, il ſuffit ce que ſoit des eſpèces d'émaux imparfaits, compoſés de ſable, & de quelques métaux, ou minéraux fondus enſemble.

Cette eſpèce de peinture doit durer autant que le mur ſur lequel elle eſt faite, ſans aucune altération de couleurs, & l'on en voit quelques morceaux très-anciens, auſſi beaux & auſſi frais que quand ils ont été faits; mais on ne s'en ſert ordinairement que dans les grands ouvrages qui doivent être placés loin de la vue. On en a cependant fait quelques petits ouvrages, comme des tables, où l'on admire la délicateſſe & la patience. *Suppl. des Acad. de l'Acad. T. IX.*

Outre la moſaïque qui ne fut d'abord qu'un aſſemblage de petits morceaux de différentes couleurs, pour former une certaine variété, & quelques rinceaux ou autres ornemens, des peintres s'aviſèrent dans la ſuite, d'enrichir cette eſpèce de peinture, par des repréſentations de figures humaines, d'animaux & de fleurs, & même des traits hiſtoriques. Un des plus beaux ouvrages en ce genre, eſt le pavé de l'égliſe cathédrale de Sienne, où l'on voit le ſacrifice d'Abraham repréſenté. Il fut commencé par un peintre nommé *Duccio*, & achevé par *Dominique Beccafumi*. Il eſt compoſé de trois ſortes de marbres, l'un très-blanc, l'autre d'un gris un peu obſcur, & le troiſième noir. Le premier ſert pour les refhauts & les fortes lumières; le ſecond, pour les demi-teintes, & le troiſième, pour les ombres. Il y a des traits & des hachures remplis de marbre noir ou de maſtic, pour réunir les paſſages des clairs aux demi-teintes, & de-là aux bruns. Le grand-duc Côme de Médicis ayant découvert vers l'an 1563, dans les montagnes de *Pietra ſanéta*, une carrière de marbres de beaucoup de couleurs, donna occaſion aux peintres de ſon tems d'exercer leurs talens dans cette eſpèce de peinture. Les ducs de Florence ont depuis fait embellir leurs chapelles & leurs palais de ces ſortes de marbres, & l'on en a fait des tables & des cabinets très-curieux: le roi de France en a un grand nombre.

Vaſari dit qu'on voyoit autrefois, au portique de Saint-Pierre de Rome, une table de porphyre incruſtée de beaucoup de pierres fines qui, par leur arrangement, repréſentoient une cage. Pline parle d'un oiſeau ſi bien repréſenté par différens morceaux de marbre ſur le pavé, dont il fait la deſcription, qu'il ſembloit que ce fût un véritable oiſeau qui eût bu dans un vaſe peint de la même manière & placé auprès de lui. Certains peuples de l'Amérique ont inventé une maniere de moſaïque compoſée de plumes d'oiſeaux aſſemblées par filets. On voit, dans le trétor de la *Santa Caſa*, quatre portraits de moſaïque de plumes. (*Article de M.* WATELET.

MOUFFLE. (ſubſt. fém.) Partie eſſentielle du fourneau d'eſſai ou de coupelle. On en parle ici, parce qu'elle eſt néceſſaire aux peintres en émail. On ne peut en donner une meilleure idée, que celle d'un petit four mobile, dont le ſol & la voûte ſont en tout d'une ſeule pièce, ou du moins chacun d'une pièce. Sa forme eſt ordinairement celle d'un demi-cylindre creux, fermé par l'un de ſes bouts, & ouvert par l'autre, qui eſt formé par une table très-mince de terre cuite, & qui eſt deſtiné à être chauffé par le dehors; c'eſt-à-dire, à concevoir la chaleur qu'on veut exciter dans ſon ſein par l'application d'une foible chaleur extérieure. La porte de ce petit four, qui eſt très-conſidérable par rapport à ſa capacité, & qui n'eſt autre choſe que le bout entièrement ouvert du demi-cylindre, s'ajuſte exactement à une porte de pareille grandeur, ou à-peu-près, pratiquée à ce deſſein dans la face antérieure du fourneau d'eſſai.

MOULE. (ſubſt. maſc.) On appelle ainſi un inſtrument deſtiné à recevoir une matière fuſible ou flexible, & à y donner la forme que l'on veut lui faire prendre. Nous ne conſidérons ici les *moules* que par rapport à la ſculpture. Le *moule*, dans cet art, eſt deſtiné à prendre la forme du modèle qu'a compoſé l'artiſte, & à la donner ſoit à du plâtre liquide, ſoit à du métal mis en fuſion. Pour le premier uſage, le moule eſt de plâtre; pour le ſecond, il eſt d'une mixtion qu'on nomme potée. Voyez ce qui en eſt dit à l'article *Fonte*.

MOULER. (v. act.) Le meilleur plâtre dont on puiſſe ſe ſervir à Paris, pour *mouler*, eſt celui des carrières de Montmartre. On le prend en pierres cuites, & tel qu'il ſort du fourneau; on le bat, on le paſſe au tamis de ſoie, & on le délaye dans l'eau plus ou moins, ſuivant la fluidité qu'on veut lui donner.

Il faut, avant de l'employer, avoir diſpoſé le modèle ou la figure à recevoir le moule. Si ce n'eſt qu'une médaille, ou un ornement de bas-relief qu'on veut *mouler*, on ſe contente d'en imbiber toutes les parties avec un pinceau & de l'huile: puis on jette deſſus le

plâtre, qui en reçoit exactement l'empreinte, & qui forme ce qu'on appelle un moule. Mais si c'eſt une figure de ronde-boſſe, il faut prendre d'autres précautions. On commence par le bas de la figure, qu'on revêt de pluſieurs pièces & par aſſiſes, comme depuis les pieds juſqu'aux genoux, ſelon néanmoins la grandeur du modèle; car quand les pièces ſont trop grandes, le plâtre ſe tourmente. Après cette aſſiſe, on en fait une autre au-deſſus, dont les pièces ſont toujours proportionnées à la figure; & l'on continue ainſi juſqu'au haut des épaules, ſur leſquelles on fait la dernière aſſiſe qui comprend la tête.

Il eſt à remarquer que, ſi c'eſt une figure nue, & dont les pièces qui forment le moule, étant aſſez grandes, puiſſent ſe dépouiller aiſément, elles n'ont pas beſoin d'être recouvertes d'une chape; mais ſi ce ſont des figures drappées, ou accompagnées d'ornemens qui demandent de la ſujétion, & qui, pour être dépouillées avec plus de facilité, obligent à faire quantité de petites pièces, il faut alors faire de grandes chapes; c'eſt-à-dire, revêtir l'aſſemblage de ces petites pièces d'une grande enveloppe de plâtre qui ſeule les réuniſſe toutes: on huile tant les grandes que les petites pièces par-deſſus, & dans les joints, afin qu'elles ne s'attachent, ni les unes aux autres, ni toutes à la chape qui les contient.

On diſpoſe les grandes pièces ou chapes de façon que chacune d'elles renferme pluſieurs petites pièces, auxquelles on attache de petits anneaux de fer qui aident à les dépouiller plus facilement, & à les contenir dans les chapes, par le moyen de petites cordes ou ficelles qu'on attache aux anneaux & qu'on paſſe dans les chapes. On marque auſſi les grandes & les petites pièces par des chiffres, par des lettres & avec des entrailles pour les reconnoître, & pour les mieux aſſembler.

Quand le creux ou moule de plâtre eſt fait, on le laiſſe repoſer, & lorſqu'il eſt ſec, on en imbibe toutes les parties avec de l'huile. On les raſſemble les unes & les autres chacune en ſa place; puis on couvre le moule de ſa chape, & on y jette le plâtre d'une conſiſtance aſſez liquide pour qu'il puiſſe s'introduire dans les parties les plus délicates du moule: ce à quoi on peut aider en balançant un peu le moule, après y avoir jetté à diſcrétion une certaine quantité de plâtre: on achève de le remplir, & on le laiſſe repoſer. Quand le plâtre eſt ſec, on ôte la chape, & toutes les parties du moule l'une après l'autre, & l'on découvre la figure moulée. (*Ancienne Encyclopédie.*) Voyez à l'article FONTE, ce qui eſt dit du *moule de plâtre*. Voyez auſſi la partie de l'article SCULPTURE, où ſont expliquées les planches qui concernent les *mouleurs en plâtre*.

MUMIE. (ſubſt. fém.) On appelle *momies* ou *munies* les corps embaumés par les anciens Egyptiens: la *mumie* des artiſtes, en italien *munia*, n'eſt autre choſe que le baume des momies; c'eſt-à-dire, le mélange d'aromates & de chairs tiré des anciennes momies.

Cette couleur eſt vigoureuſe & très-légère. Sa nature eſt reſineuſe, & elle reſte, en quelque ſorte, gluante après avoir été broyée. En lui donnant peu d'épaiſſeur, elle eſt propre à glacer, dans un ouvrage fini, les ombres qu'on veut rendre vigoureuſes: employée plus épaiſſe, elle peut ſervir, mieux qu'aucune autre, à donner les touches vigoureuſes qui imitent les grands enfoncemens & les trous qu'offre la nature.

La *mumie* sèche très-difficilement; on peut même dire qu'elle ne sèche preſque jamais, ſi elle eſt employée avec l'huile ſimple. Il faut donc, en hiver, la broyer avec de l'huile graſſe pure; en été, on peut mêler à l'huile graſſe un peu d'huile de noix ou d'œillet: mais lorſqu'on veut l'employer aux glacis, il faut, en quelque ſaiſon que ce ſoit, la broyer uniquement à l'huile graſſe.

Nous avons remarqué que cette couleur ſouffre difficilement le mélange de toute autre, à moins que ce ne ſoit tout au plus de la laque. (*Article de M. ROBIN.*)

» Il ne faut pas croire, dit M. Valmont de » Bomare, que les *momies* du commerce ſoient » véritablement tirées des tombeaux des an» ciens Egyptiens: celles-là ſont trop rares, & » on ne les garde guère que par curioſité. » Celles que les droguiſtes tirent du Levant, » viennent des cadavres de diverſes perſonnes » que les Juifs ou les Chrétiens embaument, » après les avoir vuidées, avec des aromates » reſineux & le bitume de Judée: ils mettent » ſécher au four ces cadavres ainſi embaumés, » juſqu'à ce qu'ils ſoient privés de toute hu» midité. «

MYOLOGIE, (ſubſt. fém.) C'eſt ainſi qu'on appelle la ſcience des muſcles. Elle eſt abſolument néceſſaire au deſſinateur. S'il ne connoît point les muſcles & leurs fonctions, il riſquera de ne pas les indiquer dans des actions où ils agiſſent, de les faire ſentir lorſqu'ils ne doivent pas ſe montrer, de changer leurs véritables ſituations. La vue du modèle vivant ne ſuffit pas pour épargner ces erreurs. Un modèle ſe laſſe, & ſes muſcles s'affaiſſent: il donne bien au commencement de la poſe le degré de force que ſes muſcles doivent avoir dans l'action qu'il repréſente: mais cette force ſe perd, dès qu'il eſt fatigué; & le deſſinateur qui ne retrouve plus ſur ſon modèle, ce qu'il a marqué dans ſa première eſquiſſe, croit s'être trompé, & en voulant ſe corriger, il fait une faute réelle.

Digitized by Google

Nous n'expliquerons ici que deux planches de *myologie*, & ces explications ne seront pas loin d'être suffisantes pour les artistes. Il sera bon qu'ils y joignent quelque bon écorché en plâtre, & qu'ils fassent des études en grand pour les muscles de la tête, des mains & des pieds.

Il faudra surtout, avant d'étudier les planches de *myologie*, prendre une connoissance exacte de celles d'ostéologie, & bien examiner d'après elles un squelette naturel. Voyez l'article OSTÉOLOGIE.

En étudiant la *myologie* relativement aux arts du dessin, il faut penser que de l'origine & de l'insertion du muscle, dépend la qualité de son action. Quand il agit, il tire toujours du côté de son principe, comme pour y joindre la partie à laquelle il est inséré. Ses deux extrémités sont nerveuses, son milieu est charnu; ses fibres se resserrant du côté de l'insertion, composent un fort tendon, qui est comme une corde fortement attachée à l'os. Ces tendons paroissent bien plus dans les muscles des extrémités que dans ceux du tronc.

Une regle générale, touchant l'office des muscles, c'est que toutes les fois que le muscle fait mouvoir un os & qu'il le tire de son côté, il devient plus court, plus relevé, plus large, plus apparent, parce qu'il se ramasse dans son milieu. Au contraire, lorsque le muscle laisse aller l'os qui est tiré d'un côté opposé, son ventre s'allonge & s'étrécit. Ainsi le dessinateur doit bien prendre garde au ventre ou milieu du muscle, & se souvenir que le mouvement des muscles suit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'insertion.

PLANCHE PREMIERE.

Représentant un écorché vu de face, d'après ALBINUS.

a. a. Les muscles frontaux.

b. Le muscle supérieur de l'oreille.

c. Le muscle antérieur de l'oreille.

d. L'orbiculaire des paupieres.

e. Le massetier.

f. Le grand incisif.

g. Le petit zygomatique.

h. Le grand zygomatique.

i. Le triangulaire de la levre inférieure.

k. Le quarré de la lévre inférieure.

l. Le mastoïde; il vient du sternum & d'une partie de la clavicule, & va s'inférer à une partie de l'os de la tempe. Il tire la tête & la baisse en avant.

m. Le sternoyoïde. Il vient du sternum, & va s'inférer à l'os yoïde, que le vulgaire appelle le morceau d'Adam.

n. Le Sternum, le brechet, ou l'os de la poitrine que quelques uns divisent en 7 & d'autres en 4 ou 5. Toutes ces divisions s'unissent par l'âge, & ne font à la fin qu'un seul os. Il est toujours sans chair & ne peut être couvert que de la peau: de-là vient que l'on y voit paroître le bout des côtes qui y sont appuyées, à moins que la graisse n'en empêche, comme il arrive aux femmes & aux jeunes hommes.

o. Portion du trapeze. Voyez le développement de ce muscle dans la planche II.

p. Deltoïde. Il vient d'une grande partie de la clavicule, & de toute l'épine de l'omoplate, & va, par-dessus la jointure du bras, finir à la partie supérieure & postérieure de l'os du bras. Il éleve le bras, & est composé de plusieurs lobes qui se réunissent tous en un seul tendon.

q. Le grand pectoral. Il prend son origine de presque tout le sternum, & de la sixiéme, septiéme & quelquefois huitiéme côte: il va finir à l'os du bras entre le deltoïde & le biceps. Sa fonction est d'amener le bras vers l'estomac.

r. Le biceps. Ce muscle est ainsi nommé parce qu'il a deux têtes. Il vient de l'emboîture de l'omoplate de part & d'autre, & va s'inférer au commencement du radius. Il fléchit l'avant-bras.

s. Le long extenseur du coude.

t. Le court extenseur du coude. Le long extenseur vient de l'omoplate; & le court, de la partie supérieure de l'os du bras. Tous deux ne font qu'un même tendon fort large, & vont s'inférer au coude. Ces deux muscles n'ont qu'une seule insertion, & sont fort charnus à leur principe. Ils étendent le coude & l'avant-bras, comme leur nom l'exprime.

u. Le brachial. Il prend son origine au commencement ou environ de l'os du bras, y étant fortement attaché, & va s'inférer, par dessous le biceps, à la partie supérieure de l'os du coude. On ne voit ici qu'une partie de ce muscle: le reste est recouvert par le biceps. Ils concourent tous deux à fléchir l'avant-bras. Il est inutile aux artistes de chercher à résoudre s'il y a un brachial externe & un brachial interne, ou, comme d'autres s'expriment, un brachial antérieur & un postérieur, ou bien si ce n'est qu'une masse de chair attachée aux extenseurs.

x. Le long supinateur du rayon. Il vient de la partie inférieure du bras, & se termine à la partie inférieure du rayon. Il sert, comme son nom l'indique, à élever le bras. Ce muscle, ainsi que les autres de l'avant-bras, n'est jamais si marqué que quand la main est fermée, ou qu'elle serre quelque chose avec force. Car les muscles du

Digitized by Google

dedans agissent dans cette action avec violence, & se ramassant au dedans du bras, poussent ceux qui sont au dehors & les font paroître davantage. C'est ce qui n'arrive point dans les actions contraires, dans lesquelles les doigts sont étendus.

y. Le rond pronateur du rayon. Il vient de la tête interne de l'os du bras, & va obliquement s'insérer à la partie interne du rayon. Son nom marque qu'il tourne le rayon en bas; son action est absolument contraire à celle du supinateur.

z. Le radial interne, ou fléchisseur supérieur du carpe. Il vient de la tête interne de l'os du bras; & va, montant obliquement par-dessus l'os du rayon, finir au premier os du métacarpe qui soutient le pouce. Son action est de fléchir le poignet.

1. Le long palmaire vient de la tête interne de l'os du bras, & va dans la paume de la main se distribuer aux quatre doigts. Il tire son nom du mot *palma* qui signifie la paume de la main: il fléchit les doigts au moyen des quatre tendons par lesquels il se termine.

2. Le fléchisseur du pouce; son nom fait connoître la fonction.

3. Extenseurs du pouce. Ce muscle est double: il naît vers le milieu de l'avant-bras, & va s'insérer obliquement aux jointures du pouce.

4. Le radial externe: son action est opposée à celle du radial interne.

5. Le long extenseur du pouce. Voyez 3.

6. Le ligament annulaire externe.

7. Les digitations du grand dentelé. Ce muscle prend son origine de toute la partie inférieure de la base de l'omoplate, & va transversalement s'insérer aux huit côtes supérieures; quelquefois même il va jusqu'à la neuvième. Il finit en forme de doigts, comme on peut l'observer. Ces sortes de doigts ou de festons qui le font nommer dentelé, sont au nombre de huit. Il se joint au muscle oblique par digitations; c'est-à-dire, comme des doigts qui s'entrelacerent les uns les autres.

8. Le muscle droit du bas-ventre qui paroît à travers l'aponévrose du grand oblique. Il prend son origine à l'os pubis, & va s'insérer à côté du cartilage xiphoïde. Plusieurs pensent, au contraire, qu'il prend son origine à côté du cartilage xiphoïde, & qu'il va s'insérer à l'os pubis. Ce qui rend la première opinion plus vraisemblable, c'est qu'il tire le corps en avant, & qu'il le soutient lorsqu'il est penché en arrière, ou qu'il est sur le dos. Toutes ces éminences & cavités que nous voyons sur le ventre, depuis le sternum jusqu'au pénil, ne sont donc pas plusieurs muscles différens; mais un seul divisé en plusieurs intersections, qui sont autant de bandes pour le fortifier à cause de sa longueur. Ce muscle s'étend tout le long du ventre. Il est divisé en quatre parties & souvent en cinq, par de fortes intersections nerveuses, lesquelles sont autant de bandes qui croisent la ligne blanche pour fortifier le muscle à cause de sa longueur. Si la figure qu'on représente est svelte, il ne faut pas craindre d'y spécifier, au-dessous du nombril, une de ces interfections, puisqu'on peut même en user de la sorte dans les figures d'une mesure ordinaire & bien proportionnées. Mais il est bon de ne la pas marquer dans les figures auxquelles on juge à propos de donner une proportion courte. Ces interfections ne sont pas tout-à-fait également distantes entre elles: mais il y en a toujours trois au-dessus du nombril, & celle du milieu est toujours la plus grande. Quant à l'interfection qui est près du nombril, le naturel n'est pas toujours le même. Certains sujets l'ont au milieu du nombril; quelques uns un peu au-dessus, d'autres encore plus élevée. Les deux premieres conformations sont celles qui se remarquent le plus ordinairement dans les antiques. Ce muscle, ainsi fortifié par ses interfections nerveuses, sert à relever le corps, lorsqu'il est couché sur le dos, & à soutenir son poids quand il panche en arriere. Les muscles obliques lui prêtent secours en cette occasion. Mais l'aponévrose de l'oblique qui couvre ce muscle est fort mince, & les interfections nerveuses en sont tellement bandées, que la peau ne les peut dérober à la vue. Ce muscle est double & n'est séparé d'avec son compagnon que par la ligne blanche.

9. L'oblique. Il vient de la sixième ou septième côte du thorax, joint le dentelé par digitation, & va s'insérer à la côte extérieure de l'os des îles & de l'os pubis: il se perd par un tendon fort étendu & fort mince à la ligne blanche. On peut croire cependant que son origine est en bas & son insertion en haut; car il partage les fonctions du droit & a la même action: celle de soutenir le corps qui panche en arriere, & de l'aider à revenir en avant. Il sert, ainsi que le dentelé, à la respiration. Ces deux muscles se font sentir d'autant plus distinctement, que le corps agit avec plus de violence & se porte davantage du côté opposé. Il fait, par cette action, étendre la peau, qui en devient moins épaisse; mais le contraire se fait de l'autre côté; car la peau venant à se ramasser, ne laisse voir les dents de ces muscles que confusément, & elles cessent même absolument d'être sensibles quand le corps est fort penché: cet effet est encore plus remarquable chez les vieillards, parce qu'ils ont la peau moins adhérente au muscle. L'oblique couvre tout le ventre; mais il est si mince par-dessus le muscle droit, qu'il ne l'empêche point du tout de paroître. Ce muscle droit est encore très-évident, même avec la peau.

10. La ligne blanche. C'est ainsi qu'on appelle, à cause de sa couleur, une longue bande, forte

Digitized by Google

& nerveuſe, qui s'étend depuis le ſternum juſqu'à l'os pubis.

11. Le ligament de Falope.

12. Le couturier, vient de l'épine de l'os des îles, & va s'inſérer obliquement à la partie intérieure de l'os de la jambe. Il fait tourner la jambe en dedans, & l'amène ſur l'autre lorſqu'on veut la croiſer & la mettre dans une attitude à peu-près ſemblable à celle des couturiers ou tailleurs, de qui on lui a donné ſon nom.

13. Le triceps vient de l'os pubis & de l'os iſchium, & va s'inſérer au dedans de l'os de la cuiſſe : il ſert à tourner la cuiſſe en dedans.

14. Le grêle vient de la partie inférieure de l'os pubis, il eſt large & délié à ſon origine, & va s'inſérer avec le demi-nerveux & le demi-membraneux au dedans de la jambe, un peu au-deſſous de l'article : il ne fait en quelque ſorte qu'une maſſe avec ces deux muſcles & le biceps, & il a, comme eux & avec eux, la fonction de fléchir la jambe.

15. Le droit vient de l'os des îles, il s'étend le long de la cuiſſe entre les deux vaſtes, avec leſquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort tendon. Ce muſcle, avec les deux vaſtes, ſert à étendre la jambe. On ſent au deſſous du droit un muſcle qu'il couvre & qu'on nomme le crural. Celui-ci eſt attaché à l'os de la cuiſſe, comme le brachial l'eſt à l'os du bras. Il prend ſon origine entre les deux trocanters, & enveloppe la rotule, ne faiſant qu'un tendon avec le droit & les deux vaſtes.

16. Le vaſte externe vient du grand trocanter, & finit en embraſſant le genou de ſon tendon.

17. Vaſte interne. Il prend ſon origine au petit trocanter, & va envelopper le genou avec l'autre vaſte & le droit. Lorſqu'une figure debout repoſe ſur ſa jambe, on voit ordinairement au-deſſus du genou, certaines éminences qui ne ſont autre choſe que les rides & les replis des tendons de ces trois muſcles joints avec la peau, leſquels étant fortement attachés ſur la rotule, remontent avec elle, & font ces plis qui diſparoiſſent auſſitôt que le genou vient à fléchir, & que la rotule deſcend. La figure qui porte le nom d'Antinoüs, & que, par corruption on appelle dans les ateliers l'Antin, ou même le Lantin, fait voir parfaitement ces différences dans les deux genoux dont l'un eſt tendu & l'autre fléchit. La fonction des vaſtes eſt, comme on vient de le dire, la même que celle du droit.

18. Le tendon du couturier.

19. Le tendon du grêle.

20. Le jambier antérieur vient de la tête extérieure de l'os de la jambe appellé *tibia*, & va finir par un gros tendon au gros os du métacarpe : il fléchit le pied & le tire en haut.

21. L'extenſeur commun des orteils vient du plus haut de la jambe, & ſe coulant ſous le jambier antérieur, continue ſon chemin entre ce muſcle & l'péronnier, pour aller trouver les orteils que ſon office eſt d'étendre.

22. Le fléchiſſeur des orteils.

23. Le fléchiſſeur du pouce.

24. Le jambier poſtérieur.

25. Ligamens qui retiennent les fléchiſſeurs du pied.

26. Portion d'un des jumeaux.

27. Le ſolaire vient d'entre les deux têtes de l'os de la jambe, & avec le plantain & les jumeaux, il va faire un même tendon qu'on appelle la corde d'Achille. Son nom vient de ce qu'il eſt ſeul, par oppoſition aux jumeaux qui ſont au nombre de deux comme leur nom l'indique ; ils ne ſont pas enſemble ſi larges que le ſeul ſolaire qu'ils recouvrent en partie. Sa tonction, ainſi que celle des jumeaux, eſt d'étendre le pied.

28. Ligamens qui retiennent les extenſeurs du pied & des doigts.

PLANCHE DEUXIÈME.

repréſentant un écorché vu par le dos, d'après ALBINUS.

a. a. Les muſcles occipitaux.

b. Le releveur de l'oreille.

c. Le ſplenius.

d. Le trapeſe. Il prend ſon origine du derriere de la *tête*, de toutes les vertebres du col & des neuf épines ſupérieures des vertebres du dos : il s'inſére tout le long de l'épine de l'omoplate, juſqu'un peu au-deſſous de la clavicule. Son office eſt de tirer l'omoplate en arriere. Ses formes varient par l'action d'autres muſcles qu'il recouvre tels que le ſplenius, le complexus & le releveur propre. Le ſplenius & le complexus viennent des vertebres ſupérieures du dos, & ont leur inſertion derriere la tête. Ils tirent la tête en arriere. Le releveur propre vient du haut du cou, & deſcend juſqu'à l'angle de l'omoplate ; c'eſt d'elle qu'il eſt releveur, & c'eſt de cet office qu'il tire ſon nom. Il contribue le plus à former la pente qui eſt du col à l'épaule. Il cache auſſi le ſurépineux, qui naît de la partie externe de la baſe de l'omoplate, qui ſe remarque depuis l'angle ſupérieur juſqu'à l'épine : il s'inſére à la partie ſupérieure & antérieure de l'os du bras. Il tire le bras en haut avec le deltoïde, & remplit ſa cavité ſupérieure de l'omoplate entre l'épine & la côte ſupérieure, ne fait ſouvent qu'une maſſe avec ladite épine & une partie du trapeze.

e. Le ſouépineux prend ſon origine de la partie externe de la baſe de l'omoplate, qui ſe remarque depuis l'épine juſqu'à l'angle inférieur, & remplit ſant la cavité ſouépineuſe, va s'inſérer à la partie ſupérieure & extérieure de l'os du bras. Il tire l'os du bras en bas, avec l'abbaiſſeur propre & le très-large.

Digitized by Google

On ne sauroit trop étudier l'action & le mouvement du trapeze & des autres muscles dont nous venons de parler. Il n'est rien dans tout le corps de plus difficile à bien faire que cette partie. Il faut l'examiner avec la plus grande attention & se ressouvenir que c'est-là qu'échouent souvent les desſinateurs. La différence de leurs mouvemens se voit très-bien sur le gladiateur : mais il faut encore étudier sur le naturel toutes les formes que prennent les muscles, depuis l'action du bras abbaiſſé juſqu'à ſon élévation.

f. Portion de rhomboïde, qui tire ſon origine des vertebres, & s'inſere à la baſe de l'omoplate. Il la tire en arriere avec une partie du trapeze. Quand ce muſcle agit, il ſe confond avec la baſe de l'omoplate ; &, de deux éminences, il n'en forme preſque qu'une ſeule. On voit cet effet ſur l'Hercule Farneſe & ſur le gladiateur.

g. Le petit rond, qui étant fortement attaché au ſouſépineux, ne fait avec lui qu'une même maſſe & un même tendon.

h. Le grand rond.

i Le deltoïde. Voyez planche I. p.

k. Le long extenſeur. Voyez planche I. s.

l. Le court extenſeur. Voyez planche I. t.

m. Le brachial interne. Voyez planche I. u.

n. Le brachial externe. Voyez planche I. u.

o. Le long ſupinateur du rayon. V. pl. I. x.

p. Le radial externe fort à élever le rayon.

q. Extenſeur des doigts.

r. Le long extenſeur du pouce.

s. Le court extenſeur du pouce.

t. Le cubital interne.

u. L'extenſeur du petit doigt.

x. Le cubital externe.

y. Le ligament annulaire externe.

z. Le grand dorſal ou le très-large. Il prend ſon origine de l'os ſacrum, de l'os des îles, de toutes les vertebres des lombes, & de ſix ou ſept vertebres du thorax. Il eſt fort dilaté, revêt toutes les fauſſes côtes & la partie inférieure des cinq côtes vraies & inférieures du thorax. Il paſſe d'un côté par deſſus l'angle inférieur de l'omoplate, où il s'attache en paſſant, & va trouver l'os du bras, ſe joignant avec l'abbaiſſeur propre. Comme l'origine de ce muſcle eſt d'une fort grande étendue, il eſt fort épais à ſon inſertion. Il tire le bras en arriere & en bas obliquement, du côté de ſon principe inférieur. Il eſt ſi mince à ſon principe qu'il n'empêche point du tout de paroître ceux qui ſont au-deſſous : mais venant à ſe reſſerrer dans ſon inſertion, il forme une maſſe de chair qui couvre en partie le grand dentelé. Les principaux muſcles par deſſus leſquels il paſſe, ſont le grand dentelé dont nous venons de parler; le ſacré, le ſacrolombaire & le demi-épineux, muſcles dont l'office eſt oppoſé à celui du droit, puiſqu'ils tirent le corps en arriere & le ſoutiennent quand il eſt penché en avant : ils forment enſemble ce qu'on appelle le rable. Le ſacré ſort de la partie poſtérieure de l'os ſacrum & ſe gliſſe ſous l'épineux juſqu'à la douzieme vertebre du dos. Le ſacrolombaire prend ſon origine de la partie poſtérieure & ſupérieure de l'os des îles, & des deux vertebres ſupérieures de l'os ſacrum, & regne le long de la racine des côtes. L'épineux a la même origine que le ſacré, & s'inſere le long des épines du dos juſqu'au cou. Il faut obſerver que l'épineux & le ſacré ſont peu charnus à leur origine, & que le ſacrolombaire l'eſt beaucoup : c'eſt ce qui cauſe une certaine cavité ſur l'os ſacrum, & une éminence conſidérable à l'origine du ſacrolombaire. Les éminences que l'on voit ordinairement depuis le ſacrolombaire juſqu'à l'omoplate, ne ſont autre choſe que des muſcles collés l'un ſur l'autre & pouſſés par les fauſſes côtes : ils deſcendent obliquement & preſque du même ſens que le ſacrolombaire. Le nombre de ces éminences n'eſt pas toujours égal dans tous les ſujets. Aux vieillards, il peut y en avoir quatre : mais aux jeunes gens, jamais plus de trois : car la pente de l'omoplate en ôte une à cauſe de la graiſſe, à moins que le bras ou l'omoplate ne ſoient extraordinairement élevés : alors on en remarque cinq dans les vieillards.

La partie du grand dentelé que couvre le grand dorſal contribue beaucoup à lui donner l'apparence d'une épaiſſeur conſidérable. On peut ne point s'arrêter à étudier fort particulierement le dentelé poſtérieur inférieur, & s'en tenir à obſerver les maſſes. Il n'eſt que d'une très-foible épaiſſeur : il ſert à la reſpiration. Enfin l'oblique interne contribue auſſi aux formes du grand dorſal.

1. Le grand oblique du bas ventre. Voyez pl. I. 9.

2. Le moyen feſſier, recouvert de l'aponevroſe du *faſcia lata*. Il vient de l'os des îles & va au grand trocanter avec le petit feſſier. Le petit feſſier couché à côté du ſecond, n'eſt pas fort néceſſaire à obſerver, il paroît peu & eſt recouvert par le grand feſſier. Il ſuffit aux arriſtes d'étudier la maſſe ſans s'arrêter à des détails anatomiques indifférens à leur art.

3. Grand feſſier. Il vient de tout l'os ſacrum & de la partie latérale & poſtérieure de l'os des îles, & va, par des filets obliques, s'inſérer quatre doigts au deſſous du grand trocanter. Nous avons dit qu'il couvroit le petit feſſier ; il paſſe auſſi par-deſſus une partie du moyen. Les trois feſſiers étendent la cuiſſe : le premier eſt appellé grand, eu égard à ſon étendue & à ſon volume : la différence des actions de ce muſcle ſe voit ſur l'Antinoüs, le Gladiateur, l'Hercule & le Meléagre.

4. Le vaſte externe, recouvert du *faſcia lata*. Voyez planche I. 16.

5. Le biceps. Il vient de l'os iſchium, & va s'inſérer à la partie externe de la jambe. Il eſt charnu, & a deux têtes comme celui du bras.

6. Le demi-membraneux a la même origine

que le biceps, & s'insere au-dedans de la jambe trois doigts au-dessous de l'article.

7. Le demi-nerveux a la même origine que le dernier, & la même insertion. il est fort nerveux, charnu, long & rond.

8. Le grêle vient de la partie inférieure de l'os pubis. Il est large & délié à son origine, & a la même insertion que les deux précédens.

Ces quatre muscles, savoir, le biceps, le demi membraneux, le demi-nerveux & le grêle fléchissent la jambe, & tous quatre ne font, en quelque sorte, qu'une seule masse.

9. Portion du triceps. Voyez planche I. 13.

10. Le vaste interne. Voyez planche I. 17.

11. Les jumeaux: l'un se nomme interne & l'autre externe. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'os de la cuisse, & vont avec le plantaire & le solaire, composer un même tendon appellé la corde d'Achille. Leur office est d'étendre le pied. Ils doivent leur nom à leur forme qui est à-peu-près semblable dans tous les deux: cependant le jumeau interne descend un peu plus bas que l'autre.

12. Le solaire. Voyez planche I. 27.

13. Le long fléchisseur du pouce.

14. Le court peronier.

15. Le péronier. Ces deux muscles viennent le premier du milieu, & le second du haut de l'os appellé péroné duquel ils tirent leur nom. Ils vont s'insérer sous le pied, & leur office est de l'étendre avec les jumeaux.

16 Ligament qui retient les tendons de l'extenseur des orteils.

NERPRUN.

Digitized by Google

N

NERPRUN ou NOIRPRUN, (subst. masc.) Arbrisseau dont les baies ou fruits fournissent des couleurs à la peinture. Voyez *Laque verte*, & *Verd de vessie*. C'est un arbuste de ce genre, qu'on nomme *petit Nerprun purgatif*, qui fournit la graine d'Avignon.

NOIRS. Les peintres font usage de différentes espèces de *noirs* que nous allons détailler.

Noir de fumée, substance d'un beau *noir*, produite par des résines brulées. Toutes substances résineuses, telle que la résine des pins, des sapins, la térébenthine, la poix, les bitumes, étant brulées, se réduisent en une matiere charboneuse, fort déliée, que l'on nomme *noir de fumée*. Mais comme ces substances résineuses peuvent s'employer à d'autres usages, on ne se sert, pour faire le *noir*, que de ce qui est resté dans le fond des chaudieres où l'on a fait bouillir la résine pour en faire de la poix ou du goudron. Pour cet effet, on allume des morceaux de ce résidu qui est très-inflammable, & on le laisse bruler dans une marmite placée au milieu d'un cabinet bien fermé, & tendu de toiles ou de peaux de moutons. A mesure que la substance résineuse brule, il en part une matiere semblable à de la suie, qui s'attache à la toile ou aux peaux dont la piéce est tendue. Lorsqu'on croit que le cabinet est suffisamment rempli de cette matiere, on l'enleve & on la met dans des barriques.

En Allemagne, où il se trouve de vastes forêts de pins & de sapins, on fait le *noir de fumée* en grand, & l'on construit des fourneaux uniquement destinés à cet usage. Ces fourneaux sont des cabinets quarrés qui ferment très-exactement. A leur partie supérieure est une ouverture sur laquelle on place une toile rendue de maniere à former un cône : à ce cabinet, communique une sorte de voute horizontale, ou de tuyau de cheminée, au bout duquel est une espece de four. A l'ouverture de ce four, on place les matieres résineuses, ou le bois chargé de résine, que l'on veut bruler pour faire le *noir*. La substance noire qui s'en échappe, passe par le tuyau de cheminée, & va se rendre dans le cabinet quarré. Comme cette matiere est légere, il s'en attache une grande quantité à l'intérieur du cône de toile qui est au-dessus de ce même cabinet. Lorsqu'on croit qu'il s'y en est suffisamment amassé, on frappe avec des baguettes sur le cône de toile pour faire tomber le *noir de fumée* qui s'y étoit attaché. Il retombe dans le cabinet, on l'enleve, & on le dépose dans des barriques ou des caisses. Au reste, le *noir de fumée* est pernicieux dans la peinture à l'huile, & ne peut se rompre avec aucune autre couleur dans quelque genre de peinture que ce soit.

Noir de charbon; le charbon des bois les plus communs, tels que le chêne, l'ormeau, le charme, le peuplier, la vigne & autres, fournissent des noirs très-solides pour la peinture à l'huile, en détrempe & au pastel. Le bois doit avoir été brulé à feu nud, & non dans un creuset couvert. Il faut éteindre ces charbons dans l'eau pendant qu'ils sont bien embrâsés.

Noir d'ivoire. Il se fait avec de l'ivoire brulé & calciné à feu clos, & ensuite bien porphyrisé. On renferme le morceau d'ivoire dans un creuset ou dans un pot bien lutté avec de la terre à potier, & on le met dans le four à potier pendant le temps que cuisent leurs poteries. Pour être bien cuit, & devenir bien noir, il ne faut pas qu'il y reste moins de temps que ces poteries elles-mêmes. Il faut surtout bien prendre garde qu'il n'y ait aucun jour au creuset ou au vase ; car au lieu de devenir noir, l'ivoire blanchiroit & se consumeroit. Ce *noir* sert à l'huile, à la détrempe, en miniature & au pastel.

Noir d'os. Il se fait avec des os de mouton par le même procédé que le *noir d'ivoire*. Il se séche difficilement, & est excellent à la détrempe.

Noi- de pêches. Il se fait de la même maniere que les deux *noirs* précédens, avec des noyaux de pêches. Il faut aussi le bien porphyriser. Mêlé avec le blanc, il donne une teinte bleuâtre fort agréable.

Noir de terre. C'est une espece de charbon qui se trouve dans la terre, & dont les peintres à fresque font usage après l'avoir bien broyé.

Noir d'Allemagne. Il se fait avec de la lie de vin brulée, lavée ensuite dans de l'eau, puis broyée dans des moulins faits exprès, avec de l'ivoire, des os & des noyaux de pêche aussi brulés. C'est de ce *noir* que se servent les imprimeurs en taille-douce : on le fait entrer aussi dans la composition des pastels. Il vient ordinairement de Francfort, de Mayence, de Strasbourg, ou en

pierre ou en poudre. Il s'en fait en France, mais il eſt inférieur à celui d'Allemagne. On attribue cette infériorité à la différence qui ſe trouve entre les lies de vin dont il ſe compoſe. Quelques peintres à l'huile ont employé le *noir d'Allemagne*, ou *noir d'imprimeurs*. Raphaël a fait cette faute qui a nui conſidérablement à la couleur de ſes tableaux.

NOIR. *Crayons noirs*. La ſubſtance de ces crayons a été mal définie à l'article CRAYON. Ce ſont des eſpeces de pierres connues ſous le nom d'ampélites, ſortes de ſchiſtes produits par une terre bitumineuſe qui contient des principes ſulfureux & inflammables. Elle ſe décompoſe facilement à l'air, à la maniere des pyrites ſulfureuſes.

Digitized by Google

O

OCHRE. (ſubſt. fém.) Les *ochres* ſont des terres métalliques. On en trouve dans la plupart des ſources minérales, dans les terres bolaires, dans la marne. Elles ſont mêlées de cuivre, de zinc, ou de fer. Comme toutes contiennent un peu d'acide vitriolique, & plus ou moins de gravier, il faut toujours les purifier. La maniere eſt la même que celle de purifier le blanc d'Eſpagne. Voyez l'article BLANC. L'auteur du *Traité de la peinture au paſtel* exige encore de plus grandes précautions pour la purification des *ochres*. Il veut qu'après les avoir lavées à pluſieurs eaux, les avoir laiſſé repoſer, & en avoir jetté le ſédiment, qu'on y mette encore de nouvelle eau, qu'on les délaye, & qu'on verſe l'eau toute trouble dans des cornets de parchemin, qu'on ſuſpendra de la maniere qui ſemblera la plus commode. » Lorſque l'*ochre*, dit-il, ſera raſſemblée dans le » cornet, ſéparez-la par une ligature d'avec le » ſablon qui s'eſt précipité le premier, & qui » n'eſt bon que pour le *peinturage* des boiſeries, » & faites-la porphyriſer après avoir jetté l'eau. »

L'*ochre jaune* eſt d'une conſiſtance peu ſolide; elle eſt friable & tache les mains. Il s'en trouve des minieres dans le Berry, ce qui fait donner quelquefois à cette *ochre* le nom de *jaune de Berry*. C'eſt une terre ferrugineuſe, précipitée, qui n'eſt minéraliſée ni par l'arſenic ni par le ſoufre: elle n'éprouve aucune altération de l'influence de l'air.

Ochre brulée ou *ochre rouge*. L'*ochre* jaune devient rouge au feu, comme l'argile à briques. On la met au feu ſur une pelle ou dans un creuſet, après l'avoir fait bien ſécher. Si l'on ſe ſert d'une pelle, il faut la couvrir; ſi l'on employe un creuſet, il faut le placer de maniere que les cendres ne puiſſent y tomber. La calcination de l'*ochre* & le changement de ſa couleur eſt une opération de cinq à ſix minutes.

L'*ochre de rut* eſt une terre martiale, mêlée d'une petite quantité de marne. Elle eſt d'une belle couleur jaune un peu foncée, tirant ſur le brun ou ſur le rougeâtre. Calcinée de la même maniere que l'*ochre* jaune, elle prend un rouge plus profond; & dans cet état, on la nomme *brun-rouge*. Comme il y a des *ochres de rut* de différentes nuances, elles acquierent par la calcination, un rouge obſcur d'une plus ou moins grande beauté. Cette couleur eſt ſiccative.

Ochre brune nommée terre de Veniſe ou de Sienne. Voyez TERRE de Sienne ou de Veniſe.

L'auteur du *Traité de la peinture au paſtel* parle de deux *ochres* factices d'une très-belle couleur de brun-rouge. » On met ſur l'herbe, à la roſée, de la limaille de fer dans une grande aſſiette. En peu de jours, la ſurface de cette poudre ſe couvre de rouille: on la broye légérement ſur le porphyre avec un peu d'eau. La rouille ſe détache & l'eau s'en charge. On la coule au travers d'un linge dans un autre vaſe. Quand l'*ochre* s'eſt précipitée par le repos, on jette l'eau. C'eſt ce qu'on appelle du *ſafran de Mars*: cette *ochre* eſt brune.

La limaille d'acier, noyée dans l'eau pendant quelque temps, produit de même une autre eſpece d'*ochre* d'un fauve très-obſcur & preſque noir: c'eſt ce qu'on nomme de l'*étiops martial*. Cet étiops, calciné ſur le feu, devient d'un rouge-brun très-beau. On trouve du ſafran de Mars & de l'étiops martial chez les épiciers-droguiſtes. Ces deux *ochres* ſont de la plus grande ſolidité dans tous les genres de peinture. Il faut les traiter comme l'*ochre jaune*. La calcination les rend d'un rouge ſanguinolant. Non calcinées, elles ſont preſque noires dans la peinture à l'huile, & la premiere encore plus que l'autre.

OMBRE. Voyez TERRE d'OMBRE.

Voici un autre moyen fourni par le même auteur pour ſe procurer une bonne *ochre de fer*: ce ſeroit de diſſoudre du fer, des cloux, par exemple, dans l'acide nitreux. Il faut que le vaſe ſoit grand, parce que la diſſolution ſe fait avec beaucoup de violence, & paſſeroit pardeſſus les bords: elle devient d'une couleur de brun-rouge, lorſqu'elle eſt bien chargée de fer. On la met ſur le feu, dans un creuſet découvert, pour faire évaporer l'acide. On peut l'enlever auſſi par le moyen de la diſtillation dans une cornue: pour lors on aura l'acide fumant, quoiqu'on l'ait employé faible. Il faudra de même laver l'*ochre* ſur le filtre, pour achever d'emporter l'acide qu'elle pourroit avoir retenu. Cette *ochre* eſt toujours inférieure aux deux dernieres.

Un habile peintre de Rome tire du vitriol de Mars, ou de la couperoſe verte, l'*ochre* dont il fait uſage: il fait calciner ce vitriol une heure ou deux dans un feu de verrerie: c'eſt ce qu'on nomme du colchotar; ou, lorſqu'il a été bien

lavé, terre douce de vitriol. On en trouve chez les maîtres en pharmacie; mais il n'eſt jamais ſans mélange ni bien lavé, & il ne doit pas même l'être dans ces boutiques, parce qu'il perdroit toute la qualité aſtringente qui eſt néceſſaire pour l'uſage auquel il y eſt deſtiné. Au ſurplus, il eſt fort douteux qu'il ſoit poſſible de le dépouiller entierement de l'acide vitriolique ni par le feu, ni par le lavage, à moins qu'on ne mît du ſel de tartre dans l'eau. Enfin peu de vitriols de fer ſont exempts de cuivre.

ONYX. Ce mot vient du grec ὄνυξ, qui ſignifie ongle. La pierre *onyx*, quece ſoit une agathe, ou une cornaline, ou une ſardoine, &c. cache ſous une couche blanche d'une foible épaiſſeur, & qui imite la couleur de l'ongle, une couche d'une couleur obſcure, tantôt noire, tantôt rougeâtre, brune, bleuâtre, tannée, ardoiſée. On profite de cet accident des pierres pour y graver en bas-relief des têtes, des figures, des ſujets compoſés. On profite de la couche blanche pour en tirer le ſujet, & la couche obſcure en fait le fond. On grave auſſi en creux ſur des *onyx*; alors la gravure ſe détache en couleur ſur un fond blanc. Mais il y a plus d'agrément & plus d'art à tirer d'une pierre *onyx* un camée qu'une gravure en creux.

Il ſe trouve des *onyx* qui ont plus de deux couches, & par conſéquent plus de deux couleurs. Alors le graveur profite de ces divers accidens pour faire un bas-relief, en quelque ſorte coloré, & qui imite quelques effets de la peinture. Quelquefois il ſaiſit heureuſement l'une des couleurs de la pierre pour rendre la couleur propre d'un objet. *Voyez* l'article CAMÉE.

ONYX. M. *Gerhardt*, Conſeiller privé des finances au département des mines du roi de Pruſſe, a publié récemment un ouvrage intéreſſant, intitulé: *Eſſai ſur l'Art des Anciens, de joindre par la fuſion deux eſpeces de verre pour la gravure en relief.* Les expériences nombreuſes de cet habile minéralogiſte, méritent l'attention des ſavans. Voici un extrait ſuccinct de ſon ouvrage.

» Parmi les reſtes précieux de l'art des anciens, en ouvrages de relief bien conſervés, » ſe trouve le *vaſe d'onyx*, qui, de la maiſon des » princes *Barberini* à Rome, a paſſé au muſée britannique. D'après le témoignage de tous les » connoiſſeurs, & nommément du célébre *Winckelmann*; cette piece admirable eſt travaillée » dans le ſtyle qui déſigne le beau ſiecle des » Phidias, & d'autres grands artiſtes, où l'art » en preſque tous les genres, paroiſſoit avoir » atteint le plus haut degré de perfection. L'hiſtoire repréſentée ſur ce vaſe, prouve d'une » maniere très-probable qu'il eſt l'ouvrage d'un » artiſte grec, qui voulut flatter l'ambition d'*Alexandre le Grand*, ſur ſa prétendue origine » divine. Les figures principales repréſentent » *Olympie* & le roi *Philippe* ſon époux, dans le » moment où ce prince allant ſe jetter dans ſes » bras, fut épouvanté par un ſerpent qui ſortit » du ſein de ſon épouſe, au point qu'il laiſſa tomber ſon manteau, pendant que Jupiter, caché » derriere un arbre, fait éclater une joie maligne. *Winckelmann* a cru que ce vaſe étoit un » *onyx*; mais le chevalier *Hamilton*, célébre » par ſes recherches ſur les antiquités & ſur » l'hiſtoire naturelle, a trouvé, en l'examinant » avec la plus grande attention, qu'il étoit de » verre, que le verre noir lui ſervoit de fond, » & que le verre blanc de lait, travaillé en » boſſe, étoit poſé deſſus. Lorſque le chevalier *Hamilton*, dit M. *Gerhardt*, étoit à Berlin, il y a quelques années, j'eus le plaiſir de » bien examiner ce vaſe remarquable, & je reconnus que ce miniſtre anglois a parfaitement » indiqué la matiere dont il eſt compoſé; car » la matiere noire de ce vaſe a plus de tranſparence que l'*onyx* de cette eſpece, & on y » voit ce clair vitreux, jaunâtre, propre aux » verres compoſés de baſalte & de lave. La forme, » la conſtruction du vaſe, prouvent même ſuffiſamment qu'il n'eſt point d'*onyx*; il reſſemble » à une bouteille d'eau commune & ronde, à » cul plein & uni, du diametre de 8 à 10 pouces, & dont le goulot étroit & cylindrique » s'élargit vers l'extrémité; les figures en boſſe » ſont pratiquées tout autour de ce vaſe, & taillées dans une ſeule couche; or, comme l'on » ſait que l'*onyx* a des couches paralleles, il eſt » impoſſible d'en faire un vaſe de cette forme » avec des figures en relief qui l'entourent, & » qui ſont taillées comme celles ſur le vaſe en » queſtion. L'art de joindre des verres de diverſes couleurs, eſt d'autant plus important » pour l'artiſte, que les *onyx* qui pourroient » ſervir à faire de grandes pieces dans ce genre, » ſont très-rares. Je me ſuis occupé depuis quelque temps de ce travail; j'en communique » ici les réſultats, qui ſont, à la vérité, imparfaits, mais qui exciteront peut-être d'autres » ſavans à porter ce travail plus loin, & à y » parvenir à la perfection.

» Il eſt hors de doute que pour produire un » *onyx* artificiel, il faut employer deux eſpeces » de verre abſolument différentes l'une de l'autre; ſavoir, l'une facile à mettre en fuſion, » & l'autre qui ſupporte un dégré beaucoup plus » éminent de chaleur avant de devenir fuſible; » il faut en outre que cette derniere eſpece de » verre ne ſoit pas ſujette à ſe crévaſſer, & » qu'elle puiſſe, ſans s'altérer, ſoutenir le dégré » de chaleur néceſſaire à la fuſion de la premiere » eſpece. Le verre ordinaire a trop de parties ſalines, & ne peut pas, par conſéquent, ſervir » facilement à cet objet. Il eſt néceſſaire encore

Digitized by Google

» que le verre qui doit approcher de l'*onyx*, ne » ſoit qu'à demi tranſparent, ce que l'on pourroit obtenir, à la vérité, par une addition de » terres métalliques; mais alors il ſe préſente un » autre inconvénient, c'eſt que les couleurs » changent aiſément au grand feu. Ces conſidérations me déterminerent à me procurer cette » eſpece de verre au moyen d'une pierre que » l'on peut mettre en fuſion ſans aucun mélange » quelconque. Je choiſis le baſalt, parce qu'il » produit à la fuſion du verre dur, d'un noir » foncé, & parce que j'avois obſervé en d'autres » occaſions que ce produit baſaltique ne ſe crévaſſoit point en paſſant ſubitement d'un degré » de chaleur à l'autre. Quant à l'eſpece de verre » facile à mettre en fuſion, je devois prendre » garde à ne pas en choiſir qui fût trop incliſif, » mais qui cependant s'alliât ſolidement à une » autre eſpece de verre. Je me rappellai à cette » occaſion l'obſervation de Pline, qui dit que » les tailleurs de pierre aimoient de préférence » à tailler les *onyx* de Syrie, parce que leur » couche blanche étoit preſqu'entierement opaque, & que le fond noir ne perçoit point; » c'eſt cette qualité préciſement que je cherchois » auſſi. Pour cet effet, je tâchai d'obtenir cette » eſpece de verre par un mélange de terre & de » pierres; & comme je ſavois que le ſpath fuſible & la craie, le ſpath fuſible & le gypſe, » le feldſpath ou ſpath dur & la craie pouvoient » être fondus aiſément enſemble, j'en fis toutes » ſortes de compoſitions, & je trouvai enfin que » le verre le plus facile à mettre en fuſion, & qui en même temps étoit preſqu'entierement » opaque, pouvoit être produit par un mélange » de deux parts de ſpath fuſible & de trois parts » de gypſe ſpatheux. Ce verre, d'un blanc de » lait, eſt écailleux à la caſſure, & il ne faut » qu'un quart d'heure au plus pour le mettre en » fuſion. On voit, par ce que je viens de dire, » qu'avant tout il faut ſe procurer du verre pur » de baſalt, que l'on obtient par la ſimple fuſion » du baſalt dans un vaſe bien fermé. Si le baſalt » renferme beaucoup de parties martiales, il » ſe couvre à la fuſion d'une eſpece de peau brune » ou jaune qu'il faut ôter, & remettre le verre » baſaltique à la fuſion. On fait enſuite un mélange de deux parts de ſpath fuſible, & de trois » parts de gypſe ſpatheux; on le fait fondre » dans un creuſet, & on verſe le tout dans un » mortier de fer, où l'on réduit ce mélange à » une poudre très-fine. Lorſqu'on ſe propoſe de » faire des tablettes de verre pur baſaltique ou » d'en ſouffler des vaſes, on y applique d'abord, » en maniere d'émail, la poudre de verre blanc; » on poſe enſuite la piece ſous la mouffle pour » opérer la fuſion, on la retire du fourneau » lorſque le verre fondant ne fait plus de petits » œillets, & on la laiſſe ſe refroidir ſucceſſivement. Comme il eſt eſſentiel que le verre » blanc ſoit très-pur & de couleur blanc de lait, » il eſt néceſſaire de s'aſſurer ſi le ſpath fuſible & » le gypſe ſpatheux ne renferment point de parties martiales. Par cette même raiſon il conviendroit auſſi de faire l'opération du poſage, » par la fuſion du verre blanc ſur du verre noir » baſaltique dans des capſules fermées, & de » ſuivre le procédé pour la fuſion de la porcelaine, afin d'éviter, par ce moyen, que tout » le verre blanc ne fût point expoſé à l'évaporation craſſeuſe du combuſtible. Ces eſſais » finis, j'étois curieux de ſavoir s'il n'étoit pas » poſſible d'émailler avec ce verre blanc, d'autres pierres d'un fond obſcur. Les eſpeces pyriteuſes, quarziteuſes & jaſpeuſes ne peuvent » point ſervir, parce que les deux premieres eſpeces s'attendriſſent au feu, que l'autre change trop de couleur, & qu'aucune de ces eſpeces n'eſt ſuſceptible d'un beau poli. Je choiſis donc des pierres qui durciſſent au feu, » y conſervent leur couleur, ou deviennent » blanches, & qui ſont bonnes à polir. Ces » propriétés ſe rencontrent ſur tout dans le baſalt, la ſtéatite rouge de Chine, & la ſtéatite » blanche de Barcith. Je couvris de verre d'émail des tablettes de baſalt taillé, & j'obtins » par la fuſion une cohéſion parfaite des deux » ſubſtances. Plus le baſalt eſt dur & compact, » & moins il s'y trouve de grains de ſchorl, » mieux il convient à cette opération. Je réuſſis » encore mieux en faiſant fondre le verre blanc » d'émail ſur les deux ſuſdites eſpeces de ſtéatite que je fis durcir au feu, au point que, frappées du briquet, il en ſortit des étincelles; la » cohéſion des deux ſubſtances devint encore » plus ſolide. Si ces deux eſpeces de ſtéatite ne » renferment point de particules martiales, elles » deviennent au feu blanches comme la porcelaine: dans les deux cas cependant elles prennent bien la poliſſure. Ces derniers eſſais paroiſſent indiquer que l'on pourroit auſſi attacher le verre blanc ſur les maſſes de porcelaine; mais on ſeroit obligé de leur faire » prendre une couleur, & c'eſt-là préciſément » où l'on rencontreroit beaucoup de difficultés; » car les chaux métalliques, qui rendroient » cette opération poſſible, produiſent avec des » verres de terre d'autres couleurs qu'avec des » verres de pierre, & elles demandent, pour la » production de la couleur, un degré de feu » plus conſidérable que ne pourroit ſupporter » cette opération. L'alliage du verre blanc d'émail avec du cobalt, la mine de fer & la manganeſe n'a point produit, dans mes eſſais, de » couleur bleue, brune ou noire, mais ſeulement » un gris ſale. Si ce verre d'émail ne paroiſſoit pas aſſez dur & aſſez compact à l'arriſte, on pourroit » y ajouter un peu de verre de plomb très-fin, » & le faire refroidir tout doucement. Je ne regarde mes eſſais que comme les premiers pas

Digitized by Google

» faits pour retrouver dans toute ſa perfection » l'art des anciens, d'attacher, par la fuſion, » deux diverſes eſpeces de verre pour des ou» vrages en bas-relief. »

OR EN COQUILLES. Le cuivre jaune battu en feuilles auſſi minces que les feuilles d'or, eſt ce qu'on appelle le clinquant ou l'auripeau. Lorſque cet auripeau eſt pulveriſé, broyé & mis dans des coquilles, il prend le nom d'*or en coquilles*.

OR-COULEUR : matiere graſſe & gluante, formée des reſtes de couleurs broyées à l'huile, qui ſe dépoſent dans les pinceliers; on la broye de nouveau, on la paſſe par un linge, & on la conſerve au ſoleil dans un vaſe verniſſé, pendant une année entiere. L'*or-couleur* devient toujours plus onctueux, & par conſéquent meilleur en vieilliſſant.

Autre or-couleur. Prenez du blanc de céruſe, de la litharge, & un peu de terre d'ombre broyée à l'huile d'œillet : détrempez enſemble ces couleurs avec la même huile, dans une conſiſtance fort liquide, & expoſez-les au ſoleil pendant le cours d'une année.

OR. Rehauts : Voyez *Rehauſſer*.

OR. *Maniere d'appliquer l'or ſur l'émail ou ſur la porcelaine.* Prenez un gros d'or pur, battu bien mince, ou d'or en feuilles. Mettez cet *or* dans un creuſet, que vous placerez dans le feu pour le faire bien rougir, ſans néanmoins que l'or entre en fuſion. Vous mettrez pareillement dans un autre creuſet, une once de mercure très-pur, ou révivifié du cinnabre, & vous ne ferez que le chauffer. Quand l'*or* ſera bien rouge, vous verſerez par-deſſus le mercure chauffé; vous remuerez bien le mélange avec une baguette de fer, & lorſqu'il commencera à s'élever en fumée, vous jetterez promptement ce mélange dans un vaiſſeau de terre verniſſé & rempli d'eau. Quand le mélange eſt épaiſli, on décante l'eau, & on paſſe le mélange à travers un chamois, pour en ſéparer le mercure. La matiere reſtée dans le chamois ſe met dans un vaſe verniſſé & plat, ou dans une ſoucoupe de porcelaine, que l'on place ſur un feu doux, mais cependant aſſez fort pour l'évaporation du mercure : par ce moyen l'*or*, réduit en une poudre très-fine, reſtera ſur la ſoucoupe.

Quand on voudra dorer une pièce d'émail ou de porcelaine, on mêlera de cet *or* en poudre avec un peu de borax bien pur & d'eau gommée, &, à l'aide d'un pinceau, on tracera les lignes ou les figures que l'on voudra. Lorſque tout ſera ſeché, on paſſera la pièce à un feu qui n'aura qu'autant de force qu'il en faut pour fondre légerement la ſurface de la peinture en émail, ou la couverte de la porcelaine, & alors on éteindra le feu. En ſortant du fourneau, l'*or* ſera noirâtre; pour lui rendre ſon éclat, il ſuffira de frotter les endroits dorés avec un peu de potée ou d'emeril. (*Extrait des mémoires de M. DE MONTAMY.*)

OR. *Voyez* POURPRE *de Caſſius*.

ORPIMENT ou ORPIN. (ſubſt. maſc.) Subſtance minérale, d'un jaune plus ou moins vif, tantôt verdâtre, tantôt jaunâtre, tantôt tirant ſur le citron, diviſée en feuillets luiſans comme le talc, compoſée d'arſenic & d'une quantité plus ou moins grande de ſoufre. L'*orpiment* donne ſur le feu une légere flamme d'un bleu blanchâtre, accompagnée d'une fumée fort épaiſſe & d'une odeur ſuffoquante de ſouffre & d'ail.

L'*orpiment* ne doit pas être confondu avec l'arſenic jaune, ou l'*orpiment* factice qui eſt un produit de l'art. Il en differe par la beauté de ſa couleur & par ſon riſſu en feuillets. Les peintres en font bien la différence, & donnent la préférence à l'*orpiment* naturel. Mais cette ſubſtance empoiſonne, malgré les charmes de ſa couleur, devroit être bannie de la peinture, comme l'obſerve M. Valmont de Bomare, non-ſeulement pour l'intérêt des artiſtes auxquels elle peut, même par ſon odeur, cauſer des accidens funeſtes, mais pour l'intérêt même de l'art, parce qu'il altere les couleurs auxquelles on haſarde de le mélanger. Ce qui a été dit, d'après un artiſte, ſur l'orpin brûlé, à l'article COULEUR de ce dictionnaire pratique, ne doit pas le faire adopter, quand il n'offriroit d'autre danger que celui qu'on court en le préparant.

Quand on réduit en poudre & qu'on porphyriſe l'*orpiment*, & ſur-tout l'*orpiment* naturel, il s'y rencontre ſouvent des parties d'arſenic qui ne ſont point unies au ſoufre, & qui peuvent devenir très-nuiſibles à ceux qui operent ſans prendre les plus grandes précautions. Rien n'eſt plus fréquent que de voir les ouvriers qui s'occupent à broyer cette ſubſtance, attaqués de coliques violentes.

On rencontre différentes ſortes d'*orpins*. Le plus eſtimé eſt celui qui eſt d'un jaune doré, brillant, & diſpoſé par feuillets opaques. Les points blancs qu'on remarque quelquefois dans l'*orpin*, ſont de l'arſenic qui ſe montre à découvert. Ces ſortes d'*orpins* ſont les plus dangereux pour les ouvriers, puiſque l'arſenic n'y eſt pas uni au ſoufre.

On donne le nom d'*orpin rouge* ou de réalgar à de l'arſenic minéraliſé par une plus grande quantité de ſoufre. Il y entre environ cinq par-

Digitized by Google

ties de ſouffre, contre une d'arſenic : il eſt quelquefois demi-tranſparent.

L'*orpin* & le réalgar factices que l'on trouve dans le commerce, ſe préparent artificiellement en faiſant ſublimer enſemble de l'arſenic & un dixième de ſouffre pour l'*orpiment* ; de l'arſenic & cinq parties de ſouffre pour le réalgar.

Les *orpins* & les réalgars ne ſont pas ſiccatifs, on eſt obligé de les employer avec de l'huile graſſe.

Le réalgar eſt d'un grand uſage à la Chine. On en fait différentes figures, & des vaſes qui ſervent à purger.

C'eſt peut-être ce réalgar qui eſt nommé *orpin de Chine*, dans une petite note que j'ai trouvée entre les papiers de M. Watelet. Cet amateur y dit que l'*orpin de Chine* eſt excellent, qu'il ſe broye auſſi facilement que le blanc de plomb, au lieu que le nôtre laiſſe toujours des parcelles écailleuſes. Malgré l'autorité de notre amateur, je n'oſerois conſeiller aux artiſtes l'uſage d'aucun *orpin*, même de celui de Chine ; je crois qu'il eſt beaucoup plus ſage de s'en tenir à l'avis prudent de M. de Bomare, & à celui de l'auteur du traité de la peinture au paſtel qui dit : » Cette drogue eſt horriblement » dangereuſe, & la couleur n'en vaut rien, » de quelque nuance qu'elle ſoit, & quelque » nom qu'elle porte «. Il eſt certain que tous les *orpimens* noirciſſent à l'huile & à la détrempe, ſoit qu'on les employe purs ou rompus.

OSTÉOLOGIE. (ſubſt. fém.) *Science des os.* Cette ſcience peut être nommée le fondement du deſſin, puiſque le ſyſtême oſſeux forme la charpente du corps, & que la forme & les proportions de cette charpente réglent celles des parties qui la couvrent. Il ne ſuffit pas d'étudier l'*oſtéologie* ſur des figures gravées ; il faut auſſi étudier des ſqueletes naturels, & même deſſiner les principaux oſſemens & ſur-tout les os de la tête.

Le ſquelète ſe diviſe en trois parties ; la tête, le tronc & les extrémités Les mâchoires & le col ſont compris dans les parties de la tête.

Le tronc ſe diviſe auſſi en trois parties ; l'épine, le thorax, & l'os ſans nom. L'épine contient tout ce qui eſt depuis la première vertèbre juſqu'au coccix : elle eſt compoſée de pluſieurs os pour la facilité du mouvement. On peut remarquer qu'elle ſe recourbe en dedans à ſes deux extrémités ; ſavoir, au col & au coccix. Aux vertèbres du dos, elle forme une éminence en-dehors ; aux lombes elle éprouve un renfoncement, & redevient éminente à l'os ſacrum Les différens os qui la compoſent ſe nomment vertèbres. L'épine ſe partage en quatre parties ; col, dos, lombes & os ſacrum.

La ſeconde partie du tronc, appellée thorax, eſt bornée en haut par les clavicules, & en bas par le cartilage xiphoïde & les fauſſes côtes. La forme des clavicules eſt inégale & trace à-peu-près la figure d'une S. Les clavicules s'articulent par-devant avec le ſternum, & par-derrière avec l'omoplate : le nom qu'elles portent ſignifie *petites clefs*, & leur a été donné parce qu'elles ſervent de clefs au thorax. Le corps humain a, de chaque côté, douze côtes qui partent des vertèbres. Sept ſont nommées vraies ; parce qu'elles s'articulent au ſternum, & qu'ainſi elles paroiſſent être entières & parfaites. Les cinq autres, nommées fauſſes, s'arrêtant dans leur route & ne parvenant pas juſqu'au ſternum, ſemblent imparfaites & tronquées : elles diminuent de longueur depuis la plus haute, c'eſt-à dire la plus voiſine du ſternum, juſqu'à la plus baſſe, ou la dernière.

On peut rapporter au thorax, l'épaule ou l'omoplate, puiſqu'elle eſt faite en partie pour ſa défenſe & pour l'articulation. Il faut remarquer, en l'omoplate, pluſieurs choſes néceſſaires pour l'intelligence des muſcles : ſavoir, la baſe, qui regarde l'épine du dos ; la côte inférieure, la côte ſupérieure, l'angle ſupérieur, l'angle inférieur, la partie cave ou intérieure, la partie gibbe, c'eſt-à-dire, boſſue, ou extérieure, l'épine & l'extrémité de l'épine, appellée acromion.

La baſe du tronc eſt un grand os, qui dans ſa totalité, n'a pas de nom particulier, & qui en a trois différens, conſidéré dans trois de ſes parties : Par devant, il s'appelle os pubis ; ſur les côtés, os des îles ; par derriere, os iſchion. Véſale l'a nommé le grand os, & il eſt en effet le plus grand du corps humain.

Les autres parties du ſquelete, ſe nomment extrémités : l'une eſt compoſée du bras & de la main ; l'autre de la cuiſſe, de la jambe & du pied.

Ce qu'on appelle le bras dans la langue commune, ſe diviſe dans la langue de l'art, en bras, & avant-bras ; l'avant-bras eſt la partie à laquelle eſt attachée la main.

Le bras n'a qu'un os nommé humérus : il eſt grand & gros. Il a deux têtes dans la partie inférieure, & s'y termine en façon de poulie, pour s'articuler à l'os du coude. L'avant-bras eſt compoſé de deux os ; l'un eſt l'os du coude ou le cubitus, plus gros que l'autre en ſa partie ſupérieure : l'autre eſt le rayon, ou radius, qui eſt plus gros que le cubitus en ſa partie inférieure. Le mouvement propre de l'os du coude eſt la flexion & l'extenſion ; le mouvement du rayon, eſt de tourner la main.

L'os de la cuiſſe, appellé fémur, eſt le plus long de tout le corps. Il eſt voûté ou convexe par-devant ; enfoncé ou concave par-derriere. La tête ſupérieure de cet os ſe courbe avec ſon

Digitized by Google

col du côté de l'os ischion, où elle va s'emboîter. Il a dans sa partie supérieure, deux apophyses ou éminences, appellées trocanters: le grand trocanter est extérieur; le petit est intérieur. En sa partie inférieure l'os de la cuisse est fort gros; il a deux têtes comme l'humérus, pour s'articuler au tibia, comme l'autre s'articule au cubitus.

Entre l'os de la cuisse & la jambe, il se voit un os rond, appellé rotule; il empêche que les jambes ne fléchissent en avant.

La jambe, de même que l'avant-bras, a deux os: le plus grand se nomme tibia, ou os de la jambe; il répond au cubitus: le plus petit s'appelle peroné; il répond au radius. Le tibia & le peroné ont chacun, à leur extrémité inférieure, une tête ou éminence qu'on appelle malléole, & vulgairement cheville.

Comme l'os du talon n'est point articulé avec la jambe, il se lâche & s'abbat un peu, quand il ne pose pas à terre.

PLANCHE I.

Squelete vu par-devant, d'après Vésale.

a. L'os frontal ou coronal, l'os du front.
b. Le pariétal.
c. Le temporal.
d. Os de la pomette.
e. Os maxillaire, ou os de la machoire supérieure.
f. Machoire inférieure.
g. cinquième vertèbre.
A. B. C. D. Ces lettres montrent l'étendue des vertèbres. La lettre A indique les dernières des sept vertèbres du col. Depuis les vertèbres du col jusqu'à B, sont les vertèbres du dos, au nombre de douze. Depuis la lettre B, jusqu'à C, sont celles des reins au nombre de cinq. Depuis C, jusqu'à D, sont celles de l'os sacrum au nombre de six; & du coxis, au nombre de quatre.
E. F. G. Marquent le sternum, qu'on appelle aussi brecher. E est la pièce supérieure qui est toujours séparée de celle qui suit. F est la partie moyenne, qui, dans la jeunesse, est composée de cinq à six pièces, & qui n'en forme qu'une dans l'âge adulte. G, est le cartilage xiphoïde, qu'on nomme quelquefois fourchette.
h. la clavicule.
i. k. Depuis *i* jusqu'à *k*, sont les sept côtes vraies.
l. Depuis *k* exclusivement jusqu'à *l*, sont les cinq fausses côtes.
m. L'os sacrum.
n. L'omoplate.
o. L'umerus ou os du bras.
p. Le cubitus ou os du coude, formant, avec le radius, ce qu'on nomme l'avant-bras.
q. Le radius ou rayon.
r. Le carpe ou poignet.
s. Le métacarpe, ou la main.
t. Les doigts dont chacun est composé de trois os, nommés phalanges. La dernière phalange est plus courte que les autres.
u. x. y. L'os innominé ou sans nom, ou le grand os, suivant Vésale. A la partie *u*, il se nomme os des îles, *os ileum*: A la partie *x*, os pubis: à la partie *y*, os ischium ou ischion, ce qui signifie l'os fort, nom qu'il mérite par sa force réelle, & parce qu'il soutient tout le poids de l'homme assis.
z. Le fémur, ou os de la cuisse.
1. Tête du fémur.
2. Col du fémur.
3. Grand trocanter.
4. Petit trocanter.
5. Le condyle interne.
6. Le condyle externe: c'est par ces deux condyles ou têtes que le fémur s'articule au tibia.
7. La rotule.
8. Le tibia.
9. Le péroné.
10. Malléole ou cheville interne.
11. Malléole ou cheville externe.
12. Le tarse; qu'on nomme vulgairement le cou-de-pied.
13. Le métatarse, ou le pied.
14. Les doigts ou orteils, composés chacun de trois phalanges, comme les doigts des mains.

PLANCHE II.

Squelete vu de côté, d'après Vésale.

a. Le frontal ou coronal,
b. Le pariétal.
c. L'occipital.
d. Le carpe.
e. Le métacarpe.
f. Les doigts.
g. Le cubitus.
h. Le radius.
i. L'humérus:
k. La tête du radius.
l. La tête de l'humérus.
m. n. o. p. q. r. s. L'omoplate. *m*. La fosse sous-épineuse. *n*. La fosse sur-épineuse. *o*. L'acromion. *p*. L'angle postérieur supérieur. *q*. L'épine de l'omoplate. *r*. L'angle postérieur inférieur. *s*. Le col de l'omoplate.
t. La clavicule.
u. Le sternum.
x. Le cartilage xiphoïde.
A. B. C. D. Étendue des vertèbres. Voyez la *planche I*, mêmes lettres.
y. z. 1. Os innominé, dont la partie *y* se nomme

nomme os des îles; la partie 2, os pubis; la partie 1, ischion.

2. La tête du fémur, qui s'emboîte dans l'os ischion.
3. Le grand trocanter.
4. Le fémur, ou os de la cuisse.
5. La rotule.
6. Le tibia.
7. Le péroné.
8. Le calcaneum, ou os du talon.

OUTREMER (subst. masc.) La base de cette couleur bleue, est le *lapis lazuli*, pierre précieuse : c'est ce qui la rend fort chère, indépendamment des opérations nécessaires pour en tirer le bleu qui ne laissent pas d'être longues & pénibles.

Pour connoître si le *lapis lazuli* dont on veut tirer la couleur, est d'une bonne qualité, & propre à donner un beau bleu, il faut en mettre des morceaux sur des charbons ardens & les y faire rougir. S'ils ne se cassent point par la calcination, & si après les avoir bien laissé refroidir, ils ne perdent rien de l'éclat de leur couleur, c'est une preuve de leur bonté. On peut encore les éprouver d'une autre façon : c'est en faisant rougir des morceaux de *lapis* sur une plaque de fer, & les jettant ensuite tout rouges dans du vinaigre blanc très-fort. Si la pierre est d'une bonne espèce, cette opération ne lui fera rien perdre de sa couleur. Après s'être assuré de la bonté du *lapis*, voici comme il faut le préparer pour en tirer le bleu d'*outremer*. On le fait rougir plusieurs fois, & on l'éteint chaque fois dans l'eau, ou dans de fort vinaigre ; ce qui vaut encore mieux. Plus on réitere cette opération, plus il est facile de le réduire en poudre. Cela fait, on commence par piler les morceaux de *lapis* : on les broye sur un porphyre, en les humectant avec de l'eau, du vinaigre, ou de l'esprit de vin ; on continue à broyer, jusqu'à ce que tout soit réduit en une poudre impalpable ; car cela est très-essentiel : on fait sécher ensuite cette poudre après l'avoir lavée dans l'eau, & on la met à l'abri de la poussière pour en faire l'usage qu'on va dire.

On fait une pâte avec une livre d'huile de lin bien pure ; de cire jaune, de colophone, & de poix-résine, de chacune une livre ; de mastic blanc, deux onces. On fait chauffer doucement l'huile de lin ; on y mêle les autres matières, en remuant le mélange qu'on fait bouillir pendant une demi-heure ; après quoi, on passe ce mélange à travers un linge, & on le laisse refroidir. Sur huit onces de cette pâte, on mettra quatre onces de la poudre de *lapis-lazuli* indiquée ci-dessus. On pétrira long-temps & avec soin cette masse. Quand la poudre y sera bien incorporée, on versera de l'eau chaude par-dessus, & on la pétrira de nouveau dans cette eau, qui se chargera d'une couleur bleue : on la laissera reposer quelques jours, jusqu'à ce que la couleur soit tombée au fond du vase ; ensuite de quoi, on décantera l'eau, & en laissant sécher la poudre, on aura du bleu d'outremer.

Il y a bien des manières de faire la pâte dont nous venons de parler : mais nous nous contenterons d'indiquer encore celle-ci. Poix-résine, térébenthine, cire-vierge, & mastic, de chacun six onces : Encens, & huile de lin, deux onces, qu'on fera fondre dans un plat vernissé. Le reste, comme dans l'opération précédente.

Voici la méthode que Kunchel dit avoir suivie avec succès pour faire le bleu d'*outremer*.

Après avoir cassé le *lapis-lazuli* en petits morceaux de la grosseur d'un poix, on le fait calciner, & on l'éteint à plusieurs reprises dans du vinaigre distillé. Ensuite on le réduit en une poudre extrêmement déliée ; on prend de la cire-vierge & de la colophone, chacune de ces substances en quantité égale, & faisant ensemble le même poids que le *lapis* réduit en poudre. On les fait fondre dans une poêle ou plat de terre vernissée ; on y jette peu à peu la poudre, en remuant & mêlant avec soin les matières. On mêle le mélange ainsi fondu dans de l'eau claire, & on l'y laisse pendant huit jours. Au bout de ce temps, on remplit de grands vases de terre, d'eau aussi chaude que la main puisse la souffrir : on prend un linge bien propre, on pétrit la masse, & lorsque cette première eau sera bien colorée, on retirera la masse pour la mettre dans de nouvelle eau chaude : on procédera de la même façon jusqu'à ce que toute la couleur soit exprimée. C'est cependant la couleur qui s'est déchargée dans la première eau, qui est la plus précieuse. On laisse ensuite reposer l'eau colorée, pendant trois ou quatre jours, au bout desquels on voit que la couleur s'est précipitée au fond du vase. Une même masse fournit trois ou quatre sortes de bleu d'*outremer* ; mais on n'en retire que fort peu de la plus belle.

Il y a encore bien des manières de tirer le bleu d'*outremer* : mais comme leur différence ne consiste que dans la pâte à laquelle on mêle le lapis pulvérisé, on a cru inutile d'en dire davantage. On reconnoît si le bleu d'*outremer* a été falsifié, non-seulement au poids, qui est moindre que celui du véritable ; mais encore parce qu'il perd sa couleur au feu. (*Le baron d'Holbach, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Digitized by Google

P

PALETTE. La palette pour la peinture à l'huile, eſt une planche de bois fort mince, ordinairement de forme ovale & quelquefois quarrée. Cette forme dépend de celui qui l'emploie, & qui doit cho ſir celle qui lui ſemble la plus commode. Elle doit être plus épaiſſe du côté du pouce, ce qui la rend plus légère à la main: ſi la plus forte épaiſſeur ſe trouvoit du côté oppoſé, elle tendroit à être entraînée par ſon poids, & ſeroit fatigante à tenir. A l'endroit le plus épais, qui ne doit être tout au plus que de deux lignes, on pratique vers le bord, un trou de figure ovale, & aſſez grand pour y paſſer à l'aiſe le pouce de la main gauche. Ce trou eſt taillé de biais & en mourant, dans l'épaiſſeur du bois: La partie de deſſous de la palette qui eſt vers le dedans de la main, eſt un peu tranchante, & au côté oppoſé, c'eſt celle de deſſus. La palette s'appuie en partie ſur le bras.

Le trou dans lequel on paſſe le pouce, doit être d'une grandeur proportionnée à la palette: une grande palette qui a un petit trou, incommode fort le pouce par ſa peſanteur; une petite palette, percée d'un grand trou, n'eſt pas aſſez ferme à la main. Ce trou ſe fait à un grand pouce du bord.

Le bois de la palette ne doit pas être poreux, mais uni & fort plein. On ſe ſert ordinairement de pommier, ou de poirier: on employe rarement le noyer parcequ'il ſe tourmente & ſe déjette. Les bois durs de l'Amérique ſont propres à faire des palettes: la cherté de leur prix empêche de les employer ſouvent. Tels ſont les bois de Breſil, de Gayac &c.

Avant de ſe ſervir d'une palette, il faut l'imbiber d'huile de noix ou de quelqu'autre huile ſiccative: Cette préparation doit commencer trois ſemaines ou un mois avant de faire uſage de la palette; on recommence l'opération à pluſieurs reprîſes, à meſure que l'huile ſe ſeche, & on ne la termine qu'au moment où l'huile ne s'imbibe plus dans le bois: autrement la couleur pénétreroit dans les pores & ſeroit des taches, qui non-ſeulement nuiroient à la propreté de la palette, mais qui empêcheroient d'y juger ſurement les nuances des teintes. Enfin quand l'huile eſt bien ſeche, on ratiſſe la palette avec le tranchant d'un couteau, & on la frotte d'un linge avec un peu d'huile de noix ordinaire.

C'eſt ſur la palette qu'on diſpoſe les couleurs avant de peindre. On les range ſur le bord d'en haut, qui ſe trouve le plus éloigné du corps quand on tient la palette à la main, & on les place les unes à côté des autres, ſans qu'elles ſe touchent; le milieu & le bas de la palette ſervent à faire les teintes & le mêlange des couleurs avec le couteau.

La propreté eſt très-néceſſaire dans la peinture à l'huile. Pour entretenir cette propreté, il faut avoir ſoin de nettoyer tous les jours ſa palette après avoir quitté le travail. On commencera par lever avec le couteau, les couleurs qui reſtent & qui peuvent ſervir une autre fois. Si l'on a beſoin d'employer le lendemain ces même couleurs, il ſuffit de les remettre ſur une autre palette: mais ſi l'on doit être quelque temps ſans en faire uſage, il faut mettre dans de l'eau les couleurs les plus ſiccatives, telles que le blanc, la terre d'ombre & le maſſicot: les autres peuvent reſter cinq à ſix jours ſur la palette ſans ſécher; le noir d'os & la groſſe laque, qui ne ſèchent jamais, pourroient y reſter bien davantage. Lorſqu'on veut employer des reſtes de couleur où il eſt entré beaucoup de ſiccatif, on peut ſe ſervir commodément d'une vitre ou d'un morceau de verre plat & huilé, ſur lequel on les applique, & que l'on plonge dans de l'eau nette, d'où il eſt facile de les retirer quand on veut s'en ſervir. On remarquera cependant qu'il y a des couleurs, comme l'ochre jaune, le ſtil-de-grain, la terre verte, l'outremer, &c. qui, miſes dans l'eau, quittent leur huile & ſe délayent. Quand on veut faire uſage des couleurs qu'on a conſervées dans l'eau, il faut, avant de les mettre ſur la palette, ſouffler deſſus pour en ôter les gouttes qui s'y ſont attachées, & les laiſſer ſecher quelque temps, pour diſiper le peu d'humidité qui y reſte.

Après que les principales couleurs qu'on veut conſerver ont été levées de deſſus la palette, & miſes à part, on enlève tous les reſtes inutiles le plus qu'il eſt poſſible; puis avec un petit linge, on eſſuie la palette, on met deſſus avec le doigt un peu d'huile nette, qu'on étend par le frottement. Enfin, avec un petit linge, on eſſuie exactement la palette, juſqu'à ce que le linge ne contracte plus aucune ſalcté. S'il arrivoit qu'on eût laiſſé ſécher les couleurs ſur la palette, il faudroit la ratiſſer proprement avec le couteau, & la frotter enſuite, comme ci-devant, avec un peu d'huile.

Digitized by Google

Lorſqu'on peint à l'huile, on a ordinairement de l'huile de noix nette dans un godet ou vaſe de fayence ou autre. On la prend avec le couteau ou avec les pinceaux pour tous les uſages auxquels on peut en avoir beſoin. (*Elémens de peinture pratique.*)

PAPIER. (ſubſt. maſc.) Le *papier* à deſſiner au crayon, doit avoir de la force & du grain, parce que le grain du papier en donne un agréable au crayon, ſur-tout à celui de ſanguine. On trouve chez les marchands des *papiers* de demi-teinte bleu & griſe pour faire aux crayons noir ou rouge, ou même avec tous les deux, des deſſins dont les lumières s'établiſſent avec du crayon blanc. Le papier bleu a un duvet qui le rend difficile à ménager: il ne faut pas le fatiguer avec le crayon. On peut faire ſoi-même ſur le *papier* des demi-teintes plus douces & plus agréables que celles des *papiers* qu'on trouvent dans les boutiques.

Pour deſſiner en petit, à la mine de plomb, on choiſit des papiers très-doux, tels que celui de Hollande.

Le deſſin au lavis, exige du *papier* fort & bien collé.

PANTOGRAPHE. (ſubſt. maſc.) Le *pantographe* ou ſinge, eſt un inſtrument qui ſert à copier le trait de toutes ſortes de deſſins & de tableaux, & à les réduire ſi l'on veut en grand ou en petit; il eſt compoſé de quatre regles mobiles, ajuſtées enſemble ſur quatre pivots, & qui forment enſemble un parallélogramme. A l'extrémité d'une de ces régles prolongées, eſt une pointe qui parcourt tous les traits du tableau, tandis qu'un crayon fixé à l'extrémité d'une autre branche ſemblable, trace légerement ces traits ou de même grandeur, ou dans une plus grande ou plus petite proportion, ſur le papier ou plan quelconque, ſur lequel on veut les rapporter.

Cet inſtrument n'eſt pas ſeulement utile aux perſonnes qui ne ſavent pas deſſiner; il eſt encore très-commode pour les plus habiles, qui ſe procurent par ſon moyen des copies fideles du premier trait, & des réductions qu'ils ne pourroient avoir qu'en beaucoup de temps, avec bien de la peine, & vraiſemblablement, ou même très-certainement, avec moins de fidélité.

Cependant de la manière dont pendant longtemps le *pantographe* avoit été conſtruit, il étoit ſujet à bien des inconvéniens qui en faiſoient négliger l'uſage. Le crayon porté à l'extrémité de l'une des branches, ne pouvoit pas toujours ſuivre les inégalités du plan ſur lequel on deſſinoit; ſouvent il ceſſoit de marquer le trait, & plus ſouvent encore ſa pointe venant à ſe briſer, gâtoit une copie déjà fort avancée: lorſqu'il falloit quitter un trait achevé pour en commencer un autre, on étoit obligé de déplacer les regles, ce qui arrivoit à tous momens.

M. Langlois, ingénieur du roi, à très-heureuſement corrigé tous ces défauts dans le nouveau *pantographe* qu'il a préſenté à l'académie des ſciences en 1742, & c'eſt principalement par le moyen d'un canon de métal dans lequel il place un porte-crayon, qui, preſſant ſeulement par ſon poids, & autant qu'il le faut, ſur le plan qui doit recevoir la copie, cède aiſément de lui-même, en s'élevant & s'abbaiſſant, aux inégalités qu'il rencontre ſur ce plan. A la tête du porte-crayon s'attache un fil, avec lequel on le ſoulève à volonté, pour quitter un trait & en commencer un autre, ſans interrompre le mouvement des regles, & ſans les déplacer.

Outre ces corrections, M. Langlois ajuſte la pointe à calquer de ſon *pantographe*, le porte-crayon, & le pivot des régles, ſur des eſpèces de boëtes ou couliſſes qui peuvent ſe combiner diverſement ſur ces régles, ſelon qu'on veut copier, d'une proportion égalo à celle de l'original, ou plus grande ou plus petite, & il rend tous les mouvemens beaucoup plus aiſés, en faiſant ſoutenir les règles, par de petits piliers garnis de roulettes excentriques. Le *pantographe*, ainſi rectifié, eſt un inſtrument propre à réduire en grand & en petit toutes ſortes de figures, de plans, de cartes, d'ornemens, &c. très-commodément, & avec beaucoup de préciſion & de promptitude.

Quand le trait a été donné par le *pantographe*, on eſt ſûr qu'il eſt de l'exactitude la plus ſévère, s'il a été conduit par une main exercée: mais il faut encore que l'homme habile le repaſſe, pour y répandre le tact, l'eſprit & le goût. Sans cela le *ſinge*, comme le diſoit un bon deſſinateur, ne produiroit que des *ſingeries*.

C'eſt à l'aide du *pantographe*, qu'ont été réduites la plupart des vues des ports de France, peints par Vernet, & gravés par Cochin & Lebas. Mais Lebas, & ſur-tout un de ſes élèves, M. Marillier, avoit une habileté rare à ſe ſervir de cet inſtrument. Voyez à l'article *Deſſin* de ce dictionnaire pratique, ce qui a été dit du *Pantographe*.

PANNEAU (ſubſt. maſc.) Planche imprimée ſur laquelle on peint. Les Grecs & les Romains paroiſſent n'avoir peint que ſur bois, ou ſur des murailles. Il n'eſt fait mention de peinture ſur toile, que ſous le règne de Néron, & encore peut-on croire qu'un ſeul ouvrage fut exécuté de cette manière. C'étoit le portrait coloſſal de ce prince, dans la proportion de cent vingt pieds. On choiſit vraiſembla-

Digitized by Google

blement la toile pour ce morceau, parce que le panneau auroit été compoſé d'un trop grand nombre de pièces, qu'on n'auroit pu parfaitement réunir. A la renaiſſance des arts, on continua de préférer le bois, pour peindre les tableaux d'une moyenne grandeur, les petits tableaux ſe peignoient ſouvent ſur des planches de cuivre ou d'étain. Dans la ſuite, on a donné la préférence à la toile, parce que les panneaux étant compoſés de pluſieurs planches, étoient ſujets à ſe déjetter & à ſe déjoindre. Ils avoient auſſi l'inconvénient d'être rongés en deſſous par les vers, & l'ouvrage étoit détruit avec la ſubſtance qui lui ſervoit d'appui. Enfin comme on avoit coutume d'imprimer les panneaux en détrempe, il arrivoit ſouvent que la couleur s'enlevoit par écailles.

Malgré ces inconvéniens, l'auteur de la vie de Raphaël Mengs, nous apprend que cet artiſte préferoit de peindre ſur panneau, quand il en avoit la facilité, parce que la toile, quelque bien préparée qu'elle ſoit, ne préſente jamais une ſurface auſſi liſſe, ni auſſi unie que le bois, & parce que chaque inégalité de la toile, quelque foible qu'elle puiſſe être, en rend la ſurface plus ou moins raboteuſe, & occaſionne de fauſſes réflexions de lumière. D'ailleurs il trouvoit encore à la toile un autre défaut; c'eſt que, lorſqu'elle eſt un peu grande, elle ne peut être ſi bien tendue, qu'elle ne cède un peu ſous le pinceau, ce qui nuit à la ſureté & à la fermeté de la main.

Pour la préparation du panneau qui doit recevoir la peinture, voyez l'article *impreſſion*.

PASTEL. (ſubſt. maſc.) Sorte de peinture, dont le nom eſt dérivé du mot *pâte*, & ſuivant l'ancienne ortographe *paſte*; le mot *paſtille* prouve que l's a quelquefois la prononciation dure dans les dérivés de *pâte*. On peint au *paſtel* avec des couleurs miſes en poudre, & réduites en *pâte*. On donne à cette pâte encore molle, la forme de rouleaux ou de crayons ronds. On tient ces crayons un peu plus gros que ceux de ſanguine, parce qu'étant plus tendres, il faut leur donner plus de force en maſſe, afin qu'ils ne ſe caſſent pas trop aiſément. Dailleurs on ne les manie pas à l'aide d'un porte crayon, mais avec les doigts: pour qu'on puiſſe les manier aiſément, il faut donc leur donner une certaine longueur, à laquelle la groſſeur doit être proportionnée. Ces crayons ſe nomment *paſtels*.

La peinture au *paſtel* a beaucoup de rapport avec le deſſin à l'eſtompe: la différence conſiſte en ce qu'on y employe des crayons d'une grande variété de couleur, & qu'au lieu d'étendre ſur le fond la couleur de ces crayons avec l'inſtrument nommé eſtompe, on l'étend avec le doigt, quoique l'on employe même quelquefois une petite eſtompe de papier roulé. Dans l'un ni dans l'autre art, on ne frotte ni les fortes lumières, ni les principales touches. Malgré les rapports qui rapprochent ces deux genres, la difficulté eſt cependant bien plus grande dans la peinture au *paſtel*: car comme l'artiſte eſt maître d'employer un grand nombre de crayons différemment colorés, on a le droit d'exiger de lui qu'il imite la couleur propre des objets, & les variations que le jeu de la lumière & la perſpective aérienne cauſent à cette couleur, au-lieu que le deſſinateur à l'eſtompe n'ayant à ſa diſpoſition que deux ou trois crayons, n'eſt obligé de rendre que les effets du clair-obſcur.

Mais ſi la difficulté eſt plus grande, l'ouvrage terminé, offre auſſi bien plus de charmes. Cette ſorte de peinture produit à-peu-près les mêmes effets que celle à l'huile; elle peut ſe promettre tous ceux qui ſont accordés à une belle détrempe: & elle n'eſt pas expoſée aux inconvéniens de l'huile qui jaunit en vieilliſſant, & altère les couleurs dont elle eſt enveloppée. Elle ne paroît pas pouvoir ſe prêter à tous les genres: mais elle eſt ſans reproche, dans les genres auxquels elle convient. Celui qui la revendique ſur-tout, eſt le portrait: c'eſt en cette partie qu'elle a créé des chef-d'œuvre. Le velouté que produiſent la pouſſière des crayons qu'elle employe & le duvet du papier, contribue à bien repréſenter la ſuperficie des étoffes, & le moëlleux des carnations. Latour, peintre au *paſtel*, a été regardé comme le plus grand peintre de portrait, que la France eût de ſon temps. Il ne faut pas faire decendre le *paſtel* à de trop petites proportions: c'eſt ſurtout dans les portraits de grandeur naturelle, que ſes ſuccès ont été juſqu'à préſent le mieux prouvés. Comme les crayons doivent être tendres, on ne peut leur donner la fineſſe du pinceau: ce n'eſt donc que dans de grandes parties, qu'il peuvent bien exprimer les formes & fournir une grande variété de teintes. Ce n'eſt pas qu'on n'ait vu de petits portraits au *paſtel*, qui ne manquoient pas de mérite; mais ils auroient pu avoir plus de mérite encore, dans les genres de peinture où l'on emploie le pinceau.

M. Watelet a dit, dans ſon poëme intitulé l'*Art de peindre*:

De la beauté
Le paſtel a l'éclat & la fragilité.

Cette fragilité eſt en effet le plus grand défaut que l'on ait pu reprocher au *paſtel*: comme cette peinture n'eſt qu'une pouſſière colorée, qui n'a d'autre lien que le duvet du papier, tout frottement l'enlève & la moindre goutte d'eau y laiſſe une tache: il n'eſt enfin protegé

Digitized by Google

contre les accidens qui le menacent, que par une glace dont on le couvre & qui eſt fragile elle-même. On ne peut le tranſporter d'un lieu à l'autre, qu'avec les plus grandes précautions, puiſque les ſecouſſes du tranſport, detachent des parties de la pouſſière colorée qui le compoſe.

Pluſieurs perſonnes avoient trouvé des moyens de le fixer : mais ces moyens mêmes avoient des inconvéniens : ils détruiſoient l'éclat des lumières & on étoit obligé de les retoucher après cette opération : ainſi l'artiſte pouvoit regretter ce qu'il avoit fait très-bien la premiere fois, & ce qu'il ne faiſoit peut-être pas avec la même chaleur, le même ſentiment, le même eſprit dans cette retouche : d'ailleurs, il ſe trouvoit ainſi dans le même ouvrage des parties devenues fixes, & d'autres qui reſtoient encore ſujettes aux accidens.

Latour chercha long-temps un moyen de fixer le paſtel, & il eut enfin la ſatisfaction d'en trouver un. On le vit paſſer deux ou trois fois la manche de ſon habit, ſur un portrait auquel il n'avoit pas encore donné la derniere main, & rien ne fut effacé par ce frottement. Cependant il faut croire qu'il ne fut pas entierement ſatisfait du procédé qu'il avoit découvert, car il l'abandonna, & prit le parti de renfermer entre deux glaces, & de mettre ainſi en quelque ſorte à la preſſe, ceux de ſes ouvrages dont il déſiroit le plus aſſurer la conſervation. Le paſtel ainſi comprimé, ne pouvoit recevoir aucune atteinte de l'humidité, & ſe trouvoit à l'abri de toutes les agitations qui en auroient pu détacher la pouſſière. Les deux glaces étoient parfaitement collées enſemble par les bords, enſorte qu'aucune impreſſion extérieure, ne pouvoit ſe communiquer à la peinture qu'elles tenoient étroitement renfermée entr'elles. Mais enfin elles pouvoient briſer, & l'on a toujours lieu de trembler pour un chef-d'œuvre, dont la durée n'eſt confiée qu'à la fragilité du verre.

M. Loriot, en 1755, trouva une manière de fixer le *paſtel*, préférable ſans doute à celles qu'on avoit imaginées juſques là. La ſolidité en fut prouvée par l'expérience, & l'on n'apperçut point que les teintes euſſent reçu aucune altération, non que cependant elles n'aient du ſubir quelque changement ; mais ce changement ſe trouvant le même pour toutes, conſervoit la même harmonie. Le procédé de M. Loriot eſt maintenant connu, ainſi que quelques autres qui en different peu. Voyez l'article *Fixation du paſtel*.

Le peintre au paſtel emploie, pour ſoutenir ſon tableau, le même chevalet que le peintre à l'huile ; il a de même auſſi une baguette nommée appuie-main, pour s'appuyer le poignet : il ſe place au même jour, & ſon cabinet eſt diſpoſé de même.

La ſubſtance ſur laquelle on peint plus ordinairement au paſtel eſt le papier. On étend d'abord ſur un chaſſis ſemblable à celui des tableaux à l'huile, une toile que l'on fixe ſur les bords de ce chaſſis avec de la colle, & avec quelques clous. Cette colle n'eſt que de la farine délayée dans l'eau, à laquelle on fait faire deux ou trois bouillons. On frotte de cette colle les bords de la toile tendue ; on y applique le papier dont on mouille toute la ſurface : On le tire par les quatre bords pour le tendre parfaitement, avec la précaution de ne le pas déchirer. Quelque tenſion qu'on parvienne à lui donner, il forme d'abord des plis & des ondes, mais il devient uni en ſe ſéchant.

Quoique, pour ſoutenir le papier, on n'employe ordinairement qu'une toile ordinaire, il ſeroit peut-être bon de faire, à l'exemple de quelques artiſtes, uſage de toiles imprimées à l'huile. Pendant que la glace qu'on applique ſur la peinture finie, la défendroit de l'humidité à la ſurface, la toile imprimée l'en garantiroit en deſſous : elle ſeroit l'effet de la glace que Latour s'avisa de placer ſous quelques-uns de ſes tableaux. On ne ſauroit donner trop de ſoins à garantir les *paſtels* de l'humidité ; elle les couvre de moiſiſſure, & les gâte promptement.

Le papier bleu préparé ſans colle, eſt celui que l'on préfere ordinairement. Il ne doit pas être raboteux ; il faut que le grain en ſoit fin & uni ; le *paſtel* s'y attache aiſément. On peint auſſi ſur papier gris ; mais s'il eſt préparé à la colle, la pouſſiere colorée y prend avec plus de peine.

On peut auſſi peindre ſur le velin ou ſur le parchemin : on l'applique ſur le chaſſis en le mouillant de la même manière que le papier, & il n'eſt pas néceſſaire qu'il y ait une toile par deſſous. Cette ſorte de canevas plaît aux perſonnes qui ont moins le vrai goût de l'art que celui du léché, & qui regardent une propreté froide comme le premier mérite d'une peinture. Comme le velin & le parchemin ont une ſurface liſſe, au lieu de la ſurface veloutée du papier ſans colle, le paſtel les couvre ſans les pénétrer, & l'ouvrage a toujours de la ſéchereſſe. La couleur ne mordant point ſur le fond, reſte moins épaiſſe, & plus foible, mais comme elle eſt auſſi plus unie, elle plaît davantage aux mauvais connoiſſeurs ; & c'eſt, pour les mauvais artiſtes, un avantage qui n'eſt point à dédaigner.

Cependant ſi l'on veut préférer le velin au papier parce qu'il eſt plus ſolide, moins facile à ſe déchirer ou à être fatigué par le crayon, il eſt un moyen d'y donner du velouté & de le rendre capable de happer la couleur : c'eſt

Digitized by Google

de le frotter avec une pierre-ponce, douce & bien unie, jusqu'à ce que la surface en devienne coronneuse.

On employe quelquefois pour canevas, du papier blanc, très-fort & collé, tel que celui sur lequel on fait de grands deſſins au lavis; mais il faut lui faire ſubir une préparation ſans laquelle il ne prendroit pas la couleur. Quand il s'eſt bien ſéché, après avoir été rendu ſur le chaſſis avec une toile en deſſous, on le met à plat ſur une table, l'on y jette deux ou trois fois de l'eau bouillante, & on le frotte légerement chaque fois avec une broſſe douce pour enlever la colle. Il ne faut pas que l'eau gagne les bords, afin que le papier ne ſe décolle pas. On le laiſſe parfaitement ſécher, & enſuite on y paſſe la pierre-ponce pour en emporter les inégalités & y donner un velouté bien égal. Il happe alors le *paſtel* au moins auſſi bien que le papier bleu.

Le taffetas peut ſervir auſſi de canevas au paſtel: il doit être fort & ſerré; s'il étoit trop clair, il laiſſeroit échapper le paſtel à travers ſon tiſſu. On le colle ſur le chaſſis comme le papier. Le crayon prend ſur ce fond du mælleux & de la vigueur; mais il y tient peu, & il a beſoin d'y être fixé.

Quelques artiſtes ſe ſont aviſés de peindre au paſtel ſur des feuilles de cuivre: il faut en ôter le poli pour qu'elles prennent le paſtel. Mais le cuivre doit, avec le temps, altérer les couleurs pour peu qu'elles contiennent de parties ſalines. Les peintures appliquées ſur ce fond craignent plus que ſur tout autre les lieux humides, puiſqu'un des effets de l'humidité eſt de convertir le cuivre en verd-de-gris.

A Rome, quelques peintres en *paſtel* font enduire une toile avec de la colle de parchemin, dans laquelle ils ont jetté de la poudre de marbre & de pierre-ponce bien tamiſée. Ils uniſſent enſuite ce fond avec de la pierre-ponce pour en détruire les inégalités. Ils ne couvrent la toile de cette eſpece d'enduit, que lorſqu'elle eſt déja tendue ſur le chaſſis. Le *paſtel* y prend très-bien.

Au lieu de poudre de marbre & de pierre-ponce, on peut couvrir la toile d'une forte couche de craie mêlée de colle.

On peut enfin peindre en *paſtel* ſur du papier de tenture non-liſſé: c'eſt ce papier peint en détrempe dont on tapiſſe les cabinets. La détrempe dont il eſt couvert le rend auſſi propre à recevoir la poſſiere colorée du *paſtel*, que les toiles enduites dont nous venons de parler.

Les peintres rangent leurs *paſtels* dans des boëtes d'une longueur & d'une largeur indéterminée, & d'environ deux pouces de profondeur, & partagées par des cloiſons minces en différens compartimens de trois pouces de diametre. On met dans chaque compartiment les *paſtels* dont les tons ſe rapprochent le plus. Comme ces crayons ſont fort tendres, on les y tient couchés ſur du ſon, & couverts d'un lit de coton. On peut ménager dans cette même boëte quelques cellules, ou avoir une boëte ſéparée, pour y placer des couleurs en poudre: on les applique avec de petits morceaux de papier roulés en forme d'eſtompes.

On commence au *paſtel*, comme à l'huile, par deſſiner le trait de ce qu'on veut peindre: on établit enſuite largement les maſſes d'ombre & de lumiere, ſans s'occuper aucunement des détails: on peint par hachures avec les crayons de *paſtel*, comme ſi l'on faiſoit un deſſin à la ſanguine, & on ne fond ce travail avec le doigt que quand on a fait toute l'ébauche. On tient, dans cette premiere opération, les lumieres moins brillantes, les ombres moins obſcures, & tous les tons plus foibles qu'ils ne ſeront dans l'ouvrage terminé. Enſuite on recherche les détails, on arrondit, on peint, on touche, on approche l'imitation des effets qu'indique la nature. Les rehauts ſe font avec des *paſtels* de couleurs vierges mêlés de plus ou moins de blanc.

Comme la nature eſt bien plus variée que la boëte à *paſtels*, il arrive ſouvent qu'on ne trouve pas toute faite la teinte dont on a beſoin, c'eſt-à-dire, qu'on n'a dans ſa boëte aucun crayon qui ſoit préciſément de cette teinte. Alors il faut bien ſe ſervir de celui qui en approche davantage, mais on paſſe enſuite par-deſſus cet endroit un autre crayon qui, par le mélange de ſa teinte avec celle du premier, rende l'effet qu'on remarque ſur le modele, ou qu'on a dans la penſée. Par exemple, ſi avec le *paſtel* le plus approchant de l'effet qu'on veut imiter, il arrive que la teinte ſoit trop bleue, on revient ſur cette teinte avec un *paſtel* du même ton qui ſoit rouſſâtre, rougeâtre ou jaunâtre, ſuivant que le ſujet le demande. C'eſt en cette occaſion qu'on peut avoir recours à des couleurs en poudre, que nous avons dit qu'il étoit bon d'avoir en réſerve, & avec leſquels on peut faire ſa teinte, comme le peintre à l'huile la feroit ſur ſa palette. Quand par une pratique intelligente, on a acquis la connoiſſance des couleurs, & des effets que produiſent les divers mêlanges qu'on en peut faire, on peut ſe ſatisfaire avec la moitié moins de *paſtels* que n'en contiennent les boëtes ordinaires, parce qu'on fait ſuppléer aux uns par les autres.

Des couleurs. Pour avoir un aſſortiment complet de *paſtels*, il en faut faire de toutes les couleurs tant ſimples que compoſées, avec les nuances ou teintes de chacune, depuis le plus clair juſqu'au plus brun. On doit en avoir auſſi de toutes les teintes néceſſaires pour les carnations, & pluſieurs autres de couleurs rompues pour les fonds & pour divers autres ſujets qui peuvent ſe rencontrer. On en trouvera la compoſition dans cet article.

Digitized by Google

Il n'exiſte, à proprement parler, que trois couleurs primitives; c'eſt ce qu'on trouve établi dans la partie théorique de ce Dictionnaire. Elles ne peuvent pas être formées d'autres couleurs; mais toutes les autres couleurs peuvent en être compoſées. Ces trois couleurs primitives ſont le *jaune*, le *rouge* & le *bleu*. Le blanc & le noir ne ſont pas des couleurs: le blanc n'eſt autre choſe que la repréſentation de la lumiere, & le noir que la repréſentation de la privation de toute lumiere.

Cependant, comme il y a deux ſortes de rouge primitif, l'un tenant du jaune, comme le rouge de feu ou vermillon, & l'autre du bleu, comme le rouge cramoiſi ou de laque, on peut compter quatre couleurs primitives, ſavoir: le *jaune*, le *rouge de feu*, le *rouge cramoiſi* & le *bleu*.

De ces quatre couleurs primitives, il s'en forme d'autres que nous nommons compoſées. Ainſi, du rouge de feu & du jaune, ſe forme l'*orangé*; le rouge cramoiſi & le bleu produiſent le *violet*; le bleu & le jaune compoſent le *verd*. Voilà donc une ſuite ou un cercle de ſept couleurs, qui ſont le jaune, l'orangé, le rouge de feu, le cramoiſi, le violet, le bleu & le verd, leſquelles en peuvent reproduire d'autres: car le jaune & l'orangé feront un *jaune doré*: le rouge de feu & le cramoiſi produiront: le *vrai rouge*: le cramoiſi & le violet feront la couleur de *pourpre*: le bleu & le verd feront un *verd de mer*; enfin le verd & le jaune feront un *verd jaunâtre*.

Toutes les couleurs ci-deſſus ſont vives; mais ſi on les avoit mêlées d'une autre façon, par exemple, l'orangé avec le violet, le rouge de feu avec le bleu, le violet avec le verd, & celui-ci avec l'orangé ou avec le rouge de feu, ce mêlange n'auroit produit que des couleurs ſales & déſagréables.

Pour faire des *paſtels* de toutes les couleurs dérivées des couleurs primitives, on ſe ſert des mêmes matieres qui entrent dans la compoſition de celles qu'on employe à l'huile. En voici les noms:

Céruſe.
Craie de Champagne fine.
Maſſicot pâle.
Maſſicot doré.
Jaune de Naples.
Ochre jaune.
Ochre brune.
Stil-de-grain clair.
Stil-de-grain brun.
Minium.
Vermillon.
Brun rouge.
Rouge d'Angleterre.
Laque.
Outremer.
Cendres bleues.
Indigo.
Email ou Smalt.
Terre verte.
Terre d'ombre.
Terre de Cologne.
Biſtre.
Noir de charbon.
Noir d'Allemagne, ou d'imprimeur.
Noir d'os ou d'ivoire.

On peut y ajouter le carmin: on ſe ſert auſſi de la ſanguine & du crayon noir ordinaire.

Avec toutes ces matieres, on compoſe des *paſtels* non-ſeulement des couleurs dont on vient de parler; mais on fait auſſi des couleurs ſales, des couleurs rompues, & enfin un très-grand nombre de teintes différentes.

COMPOSITION DES PASTELS. Il faut premiérement faire des *paſtels* de toutes les matieres ſimples que nous avons nommées, ſans y joindre aucun mêlange. Pour cet effet on obſervera,

1°. Que la céruſe, le ſtil-de-grain clair, l'ochre, le jaune, le rouge-brun, la terre d'ombre & la terre de Cologne, étant de la conſiſtance déſirée pour l'objet qu'on ſe propoſe, ſe peuvent ſimplement ſcier & tailler en crayons, comme on taille la ſanguine & la pierre noire. Si cependant on n'en trouve pas d'aſſez gros morceaux, on peut les broyer comme les autres couleurs.

2°. Que toutes les autres couleurs qui ne ſont pas de conſiſtance à pouvoir être ſciées, ſe broyent à l'eau, le plus fin qu'il eſt poſſible, ſur le marbre ou ſur la pierre à broyer. Plus la pâte du *paſtel* eſt fine, & plus aiſément elle s'attache au papier que l'on veut peindre. Elle doit être paſtrie dans une conſiſtance qui permette de la réduire en rouleaux ou crayons. On donne à ces rouleaux à-peu-près la groſſeur du petit doigt d'une femme délicate, & on les tient d'une longueur qui les rende propres à être maniés aiſément.

3°. Qu'il eſt néceſſaire que les *paſtels* marquent ſans peine, & ſans qu'on ait beſoin d'appuyer beaucoup ſur le papier. Ainſi, comme certaines couleurs ſe trouvent d'une trop dure conſiſtance lorſqu'elles ſont miſes en *paſtels*, il faut les mêler avec quelqu'autre ſubſtance moins dure, & dont la couleur en ſoit voiſine. Par exemple, le ſtil-de-grain brun, la terre verte, le noir d'os ou d'ivoire, l'indigo ſeroient des *paſtels* trop durs: on joindra donc au ſtil-de-grain brun, de la terre de Cologne; à la terre verte, de l'émail avec un peu de ſtil-de-grain clair; au noir d'ivoire, un peu de noir de charbon; & à l'indigo, de l'émail.

4°. Qu'il y a d'autres couleurs qui au contraire ſont trop tendres, comme l'émail, l'outremer, le carmin, le vermillon & quelques autres. Alors, au lieu d'eau ſimple, il faut les détrem-

Digitized by Google

per avec de l'eau plus ou moins gommée selon que la matiere sera plus ou moins tendre. Pour ne se pas tromper, il sera bon de faire des essais en petit.

Pour faire des *pastels* tant des couleurs que nous avons désignées, que des teintes qui résultent de leur mêlange, depuis les plus claires jusqu'aux plus brunes, voici les couleurs matérielles qu'il faut prendre, rangées suivant l'ordre de ces mêmes couleurs & suivant leurs teintes ou nuances.

JAUNE.

Premiere teinte. Massicot pâle; ou du blanc & un peu de stil-de-grain clair.

Seconde teinte. Jaune de Naples; ou massicot pâle & ochre jaune; ou encore, blanc, stil-de-grain clair, & ochre jaune.

Troisiéme teinte. Ochre jaune.

Quatriéme teinte. Ochre brune; ou ochre jaune & stil-de-grain brun.

Cinquiéme teinte. Terre d'ombre.

JAUNE DORÉ.

Premiere teinte. Massicot doré.

Seconde teinte. Massicot doré, ochre jaune & un peu de minium.

Troisiéme teinte. Ochre jaune, stil-de-grain clair & un peu de minium.

Quatriéme teinte. Stil-de-grain brun & minium: ou ochre brune & laque.

Cinquiéme teinte. Terre d'ombre & laque; ou bien stil-de-grain brun & brun-rouge.

ORANGÉ.

Premiere teinte. Massicot doré & peu de minium.

Seconde teinte. Minium.

Troisiéme teinte. Minium, vermillon, & stil-de-grain brun: ou stil-de-grain clair & brun rouge.

Quatriéme teinte. Stil-de-grain brun & vermillon; ou bien stil-de-grain clair, laque & brun rouge.

Cinquiéme teinte. Stil-de-grain brun, laque & brun rouge.

ROUGE DE FEU.

Premiere teinte. Bleu & vermillon.

Seconde teinte. Vermillon & blanc; c'est-à-dire, que dans l'une de ces deux teintes, le blanc domine le plus; & dans l'autre, le vermillon.

Troisiéme teinte. Vermillon.

Quatriéme teinte. Laque & brun rouge.

Cinquiéme teinte. Laque, stil-de-grain brun & brun rouge.

ROUGE.

Premiere teinte. Blanc, laque & vermillon; ou bien blanc & carmin.

Seconde teinte. Laque, vermillon & blanc; ou bien carmin & blanc.

Troisiéme teinte. Laque & vermillon; ou bien carmin.

Quatriéme teinte. Laque & rouge d'Angleterre; ou laque.

Cinquiéme teinte. Laque & un peu de rouge d'Angleterre.

ROUGE CRAMOISI, OU DE LAQUE.

Premiére teinte. Blanc & laque.

Seconde teinte. Laque & blanc; c'est-à-dire, que dans cette seconde teinte, il y a plus de laque, & dans la premiere plus de blanc.

Troisiéme teinte. Laque avec moins de blanc que dans les deux premieres teintes.

Quatriéme teinte. Laque avec encore moins de blanc.

Cinquiéme teinte. Laque.

POURPRE.

Premiere teinte. Blanc, laque & outremer.

Seconde teinte. Mêmes couleurs; mais dans ce mélange, la laque & l'outremer doivent plus dominer que dans la premiere teinte.

Troisiéme teinte. Mêlange des mêmes couleurs, mais avec encore moins de blanc.

Quatriéme teinte. Encore laque & outremer, mais fort peu de blanc.

Cinquiéme teinte. Laque & outremer.

VIOLET.

Les cinq teintes de violet se composent comme celles du pourpre, & par le mêlange des mêmes couleurs, avec la difference que la laque domine dans le pourpre, & que le carmin domine dans le violet. D'ailleurs les quatre premieres teintes se font en mettant graduellement moins de blanc, & il n'en entre pas du tout dans la cinquiéme.

BLEU.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Seconde teinte Outremer & moins de blanc.

Troisiéme teinte. Outremer & encore moins de blanc.

Quatriéme teinte. Outremer & très-peu de blanc.

Cinquiéme teinte. Outremer.

VERD

Digitized by Google

VERD DE MER.

Premiere teinte. Blanc, outremer & maſſicot pâle; ou blanc & terre verte.

Seconde teinte. Outremer & maſſicot pâle avec moins de blanc; ou de la terre verte, auſſi avec moins de blanc que pour la premiere teinte.

Troiſiéme teinte. Outremer & maſſicot pâle, ſans mélange de blanc; ou fort peu de blanc avec de la terre verte.

Quatriéme teinte. Terre verte & outremer.

Cinquiéme teinte. Terre verte & noir de charbon.

VERD.

Premiere teinte. Blanc, outremer & maſſicot doré; ou blanc, outremer ou ſtil-de-grain clair; ou bien encore, blanc, terre verte & maſſicot.

Seconde teinte. Outremer & maſſicot doré; ou bien outremer, ſtil-de-grain pâle & blanc; ou enfin terre verte & maſſicot pâle.

Troiſiéme teinte. Outremer, ſtil-de-grain clair, blanc; ou terre verte & maſſicot doré.

Quatriéme teinte. Outremer, ſtil-de-grain clair, & peu de blanc: ou terre verte pure.

Cinquiéme teinte. Terre verte, ſtil-de-grain brun, & noir de charbon.

VERD JAUNATRE.

Premiere teinte. Maſſicot pâle & peu d'outremer; ou blanc, maſſicot pâle & terre verte.

Seconde teinte. Maſſicot doré, & outremer; ou blanc, ſtil-de grain clair & outremer; ou maſſicot pâle & terre verte.

Troiſiéme teinte Stil-de-grain clair, outremer, & blanc en moindre quantité que lorſqu'on fait la ſeconde teinte avec ces mêmes couleurs. On peut auſſi compoſer cette troiſiéme teinte d'ochre claire, de terre verte, & d'un peu de maſſicot.

Quatriéme teinte. ſtil-de-grain clair, ochre & terre verte.

Cinquiéme teinte. Stil-de-grain brun, ochre brune & noir de charbon.

NOTA. Le mélange de toutes les couleurs dont nous venons de parler, ou quelqu'autre mélange que ce ſoit, doit ſe faire ſur la pierre à broyer: quand les couleurs ſont bien mêlées, on roule en crayons la pâte qu'elles forment, & on laiſſe ſécher ces rouleaux.

Comme l'outremer eſt très-cher, on peut l'épargner, & employer le ſmalt ou émail, au lieu de cette couleur précieuſe: pour les bruns, on ſupplée à l'outremer par l'indigo. C'eſt un moyen d'économiſer, mais ce moyen ne conduira pas à la même ſolidité ni à la même beauté de teintes.

Tous les *paſtels* dont nous venons de donner la compoſition, conviennent aux draperies, aux fleurs, & généralement à toutes les choſes qui demandent des couleurs vives: nous allons en indiquer d'autres pour les carnations.

PASTELS *pour les carnations.* Les carnations, ou le coloris des chairs, varie preſqu'autant que les divers individus. Il eſt peut-être auſſi difficile de trouver deux perſonnes qui ayent préciſément la même couleur, que d'en trouver qui ayent les mêmes traits, & en conſidérant bien attentivement la nature, on reconnoît qu'elle n'a pas moins diverſifié les couleurs que les formes: cependant par une méthode imparfaite, comme le ſont toutes celles qui forment des claſſes pour y comprendre les produits de la nature, on partage ſous deux claſſes différentes la variété incalculable des carnations: l'une eſt celle des coloris tendres & délicats, comme ceux des femmes, des adoleſcens & des jeunes gens; l'autre eſt celle des coloris plus bruns & plus fiers, tels que ceux des perſonnes âgées & des hommes. C'eſt au peintre de paſtel à ſuppléer par de nouvelles combinaiſons que lui inſpire la nature, à la défectueuſe des teintes qui peuvent être artificiellement compriſes ſous ces deux teintes. Mais quand on auroit multiplié juſqu'à deux cents, juſqu'à deux mille le nombre de ces claſſes, quand on auroit varié dans la même proportion les teintes de ſes crayons, il reſteroit toujours de nouvelles combinaiſons à faire pour chaque modele qu'on voudroit imiter.

Après avoir compris en deux ſeules claſſes tous les coloris, on ſubdiviſe chacune de ces claſſes en trois aſpects différens, ſuivant que l'objet coloré eſt frappé de la lumiere, ou dans la demi-teinte ou enſeveli dans l'ombre.

Voici les couleurs matérielles dont on compoſe les principaux *paſtels* pour exprimer l'un ou l'autre des coloris des deux claſſes, ſuivant leurs lumieres, leurs demi-teintes & leurs ombres. Quoique ces principaux *paſtels* ne ſoient pas fort nombreux, & que la nature, comme nous venons de le dire, approche de l'infini; l'habile artiſte trouveroit dans un nombre encore bien inférieur de matériaux de quoi lutter contre la richeſſe de la nature.

Carnations tendres. (LUMIERES.)

Premiere teinte. Blanc & très-peu d'ochre jaune.

Seconde teinte. Blanc & très-peu de vermillon.

Troiſiéme teinte. Blanc, vermillon & laque.

Quatriéme teinte:. Vermillon, laque & moins de blanc.

Cinquiéme teinte. Blanc & rouge d'Angleterre.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc & outremer.

Digitized by Google

Seconde teinte. Blanc, outremer, peu d'ochre jaune & de laque.

Troisième teinte. Moins de blanc, & plus des trois autres couleurs.

OMBRES.

Premiere teinte. Outremer ochre jaune & laque.

Seconde teinte. Ochre brune, laque & peu d'outremer.

Troisième teinte. Stil-de-grain brun, laque, & peu de terre de Cologne.

Coloris forts. (LUMIERES.)

Premiere teinte. Blanc & peu d'ochre brune.

Seconde teinte. Blanc & peu de brun rouge.

Troisième teinte. Blanc, brun rouge & ochre brune.

Quatrième teinte. Plus des deux couleurs en proportion du blanc.

Cinquième teinte. Brun rouge & blanc.

DEMI-TEINTES.

Premiere teinte. Blanc, terre verte, & peu d'ochre brune.

Seconde teinte. Blanc, terre verte, & rouge d'Angleterre.

Troisième teinte. Blanc, terre verte & brun rouge.

Quatrième teinte. Terre verte, brun rouge, ochre brune, & blanc.

OMBRES.

Premiere teinte. Terre verte, brun rouge & ochre brune.

Seconde teinte. Noir d'os & rouge d'Angleterre.

Troisième teinte. Stil-de-grain brun, laque & noir d'os.

Tels sont les crayons principaux qui peuvent entrer dans l'imitation des carnations diverses: on peut suppléer à l'insuffisance de leurs combinaisons par les crayons suivans, qu'on ne manquera pas d'occasions d'employer encore à différens usages.

Autres pastels, qui peuvent servir aux carnations & à d'autres objets.

Ochre jaune & peu de blanc
Ochre brune & peu de blanc.
Stil-de-grain clair avec du blanc.
Vermillon avec peu de blanc.
Laque & peu de blanc.
Vermillon & laque.
Laque avec moins de vermillon.
Outremer avec peu de blanc.
Outremer & ochre jaune.
Ochre jaune & noir de charbon.
Ochre brune, & noir d'ivoire.
Terre verte & rouge d'Angleterre.

Ces douze combinaisons nouvelles qui peuvent se combiner elles-mêmes avec plusieurs des teintes précédentes, & former entre elles un nombre inappréciable de combinaisons, offrent à l'artiste qui sait les employer, un fond immense de richesses. Ce ne sera jamais des ressources de son art, mais de celles de son génie, qu'il aura droit de se plaindre.

Voici encore d'autres compositions pour imiter les objets blancs.

PASTELS *pour les linges, dentelles, hermines, étoffes blanches*, &c.

Blanc.
Blanc & peu de noir de charbon.
Moins de blanc, plus de noir & un peu de vermillon.
Blanc, noir, ochre & vermillon.
Les mêmes couleurs avec moins de blanc.
Blanc, ochre jaune & peu de noir.
Noir, ochre & peu de brun rouge.

PASTELS *pour des fonds, des fabriques d'architecture*, &c.

Blanc, ochre, noir & rouge.
Mêmes couleurs avec moins de blanc.
Noir, ochre & rouge.

Si l'on veut un fond plus grisâtre, on composera des *pastels* avec moins d'ochre & moins de rouge. Veut-on qu'il soit au contraire plus rougeâtre? on ajoutera plus de rouge: faut-il enfin qu'il soit plus jaunâtre? on mettra plus de jaune.

Le système que l'on vient d'établir pour la composition des *pastels*, ne differe pas de celui qu'on observe en composant la palette pour la peinture à l'huile. En effet, on n'a qu'à broyer sur la palette, avec de l'huile, les mêmes *pastels* que nous venons d'indiquer, & l'on en fera les mêmes usages avec un succès égal. Il faudra seulement rejetter les couleurs qui ne s'employent pas à l'huile, telles que le bistre, le carmin, l'émail, la terre verte & l'indigo, qui du moins n'y est employé qu'avec du blanc.

Tout ce que nous avons dit de la composition des *pastels*, est tiré de la dernière édition des *Elemens de la Peinture pratique*, & peut être très-utile pour la composition & la combinaison des teintes: ce que nous allons ajourer est plus utile encore, puisque les artistes y trouveront des lumieres sur le choix de substances qu'ils doivent faire, si, non contens de donner à leurs

Digitized by Google

ouvrages un charme paſſager, ils veulent leur aſſurer une beau é durable.

L'auteur du *Traité de la Peinture au paſtel*, réduit aux matieres ſuivantes le nombre des couleurs qui ſuffiſent pour compoſer un aſſortiment de *paſtels*.

Craie de Troies.
Ochre jaune.
Ochre de rut.
Stil-de-grain jaune ou doré.
Cinnabre.
Carmin.
Laque carminée.
Bleu de Pruſſe.
Terre d'ombre.
Terre de Cologne.
Noir d'ivoire.

Voyez ce qui eſt dit de ces différentes couleurs à leurs articles.

Cet auteur ne rejette cependant pas d'autres ſubſtances colorées qui, après avoir été purifiées, peuvent ſervir à compoſer de bons *paſtels* : on verra même qu'il prefere pluſieurs ſubſtances à celles qu'on a coutume d'employer, comme il en rejette abſolument pluſieurs dont on fait trop communément uſage.

Certaines couleurs s'altérent par le temps, ou leurs combinaiſons ſont changées par l'influence de l'air : le premier de ces accidens eſt prévenu par le feu qui dévore tout ce que le temps peut détruire ; le ſecond eſt prévenu par l'eau, parce qu'elle enléve tous les ſels qui s'abbreuveroient de l'humidité de l'air, tomberoient en efflorescence & répandroient ſur les tableaux une ſorte de pouſſiere qui changeroit l'effet que l'artiſte s'eſt promis. Mais un mal auquel on n'oppoſeroit que des remedes impuiſſans & trompeurs, c'eſt la diſpoſition qu'ont les couleurs fournies par les chaux métalliques à ſe révivifier en métal, ce qui les fait pouſſer au noir. Notre auteur voudroit donc bannir de toute eſpece de peinture, la céruſe, le blanc de plomb, les maſſicots, le minium, la litharge ; & en un mot toutes les couleurs qui ne réſiſtent pas à la vapeur du foie de ſoufre en effervescence avec un acide.

Pour faire des *paſtels*, il ne ſuffit pas de bien choiſir les couleurs dont on les compoſe ; il faut encore que les crayons n'ayent que le dégré de fermeré convenable ; trop durs, ils fatigueroient le papier, on ne pourroit les fondre enſemble moelleuſement ; trop mous, ils s'écraſeroient & ne permettroient d'établir aucune forme, aucun détail avec ſûreté. Voici le modéle que donne l'auteur pour reconnoître la conſiſtance convenable aux *paſtels*. » Prenez, dit-il, un charbon » tout en feu, de quelque bois que ce ſoit : » jettez-le tout brulant dans de l'eau. Quelques » momens après, écraſez-le, tel qu'il eſt, ſur un » corps dur, & réduiſez le en pâte bien fine au » moyen d'un autre corps dur que vous paſſerez » & repaſſerez pluſieurs fois deſſus. » (L'un de ces corps durs eſt pour les peintres la pierre à broyer, & l'autre eſt la molette). » Lorſque ce » charbon ſera bien broyé, ce que vous recon- » noîtrez ſi vous n'en ſentez pas la pâte grave- » leuſe ſous le doigt, ramaſſez-le, & donnez-lui » la forme d'une cheville en le raclant ſur du » papier. Quand il ſera ſec, il vous donnera très- » certainement une idée juſte de la conſiſtance » que doit avoir, à-peu-près, tout autre crayon » de *paſtel*, de quelqu'eſpece qu'il ſoit. Il for- » mera lui-même un bon crayon, s'il a été par- » faitement broyé. »

Crayons blancs. La *craie* ou le *blanc de Troyes*, dont les crayons blancs doivent être compoſés, n'éprouve point d'altération ſenſible par l'effet de l'air. Il faut ſeulement le bien purifier. Voyez à l'article BLANC les détails de cette opération. Voici un autre procédé qui conduit à une purification encore plus parfaite. Réduiſez en poudre une livre ou deux de ce blanc. Jettez-la dans un vaſe qui contienne deux ou trois pintes d'eau. Remuez la matiére avec une baguette de bois ou de verre, juſqu'à ce qu'elle paroiſſe toute délayée : laiſſez-la repoſer deux ou trois minutes pour donner le temps aux parties groſſiéres de ſe précipiter. Verſez la liqueur toute trouble dans un autre vaſe, & laiſſez le précipité qui n'eſt que du ſable. Quand l'eau ſera devenue claire, jettez-en la majeure partie ſans agiter le vaſe : enſuite verſez tout ce qu'il contient dans des cornets de parchemin ou de papier, dont vous aurez aſſujetti les circonvolutions avec de la cire à cacheter. Suſpendez-les enſuite quelque part, & repliez un peu le haut des cornets pour empêcher la pouſſiére d'y pénétrer. S'il eſt reſté des parties graveleuſes, elles ſe dépoſeront au fond par le repos. Quelques heures après, l'eau ſera bien éclaircie, & vous pourrez percer les cornets au-deſſus du ſédiment pour la faire écouler. Quand la craie ne ſera plus trop liquide, vous lierez les cornets dans leur partie intérieure avec un fil pour ſéparer les parties groſſiéres qui s'y ſeront précipitées, & vous répandrez le reſte ſur le porphyre pour l'y faire broyer. Lorſque vous jugerez que la craie eſt réduite, par la molette, en particules très-fines, vous la ferez ramaſſer en petits tas avec le couteau, ſur du papier Joſeph ou Lombard. (C'eſt du papier fabriqué ſans colle). Quelques momens après, vous pourrez facilement paſſer dans les doigts chacun des petits tas, & les rouler ſur la même ſorte de papier pour leur donner la forme de crayons. D'ordinaire on leur donne à-peu-près la longueur & la groſſeur du petit doigt. On peut les faire ſécher ſur d'autre craie ou ſur du papier. La manière de réduire en crayons les autres couleurs, eſt la même.

Digitized by Google

Comme la craie eſt par elle-même très-friable, ſi l'on en trouve les crayons trop fragiles, & qu'on veuille les rendre un peu plus fermes, il faudra diſſoudre un morceau de gomme arabique bien blanche dans quelques gouttes d'eau pure, & répandre cette eau ſur la craie avant de la porphyriſer.

Le même auteur que nous ne ferons qu'extraire dans tout le reſte de cet article, ſans en avertir davantage, propoſe d'employer, au lieu de blanc de Troyes, le koalin, que les Chinois font entrer dans la compoſition de la porcelaine, & qui n'eſt pas très-rare en France. *Voyez* l'article BLANC. On peut faire auſſi des crayons de *paſtel* avec le blanc de zinc. *Voyez* le même article.

Crayons jaunes. L'ochre jaune n'éprouve aucune altération par l'influence de l'air. *Voyez* à l'article OCHRE la manière de le purifier. Il eſt bon d'être averti que cette ochre n'eſt pas purifiée quand on l'achète chez les marchands, & qu'elle a beſoin de l'être ſi l'on veut éviter qu'elle ne ſoit un jour altérée par les parties ferrugineuſes qu'elle contient.

Ce qu'on vient de dire de l'ochre jaune, convient à l'ochre de rut & à la terre d'Italie.

Il faut encore laver avec plus de ſoin les ſtil-de grain. Comme il entre beaucoup de ſels dans leur compoſition, les crayons ſeroient durs comme des clous, ſi l'on négligeoit de les deſaler complettement par des lavages, & les ſels tombant en efflorescence dégraderoient les tableaux. *Voyez* l'article STIL-DE-GRAIN. Les fabriquans ſe diſpenſent de ces lavages qui leur donneroient de la peine & diminueroient le poids des couleurs. Les marchands qui les reçoivent d'eux & qui les vendent toutes préparées, ſoit à l'eau, ſoit à l'huile, ne ſe doutent pas, non plus que ceux qui compoſent les paſtels, de la néceſſité de cette opération. Ces derniers, pour remédier à la dureté des crayons de ſtil-de-grain, ſe contentent de les broyer avec un peu d'eſprit de-vin. L'eſprit-de-vin rend effectivement ces matières-là très-friables, malgré l'abondance des ſels qui entrent dans leur compoſition; mais comme il n'empêche pas que ces ſels n'y reſtent, cette opération eſt inſuffiſante. Au reſte, ces ſortes de crayons doivent plus particulièrement que les autres ſécher à l'ombre, vu que les ſtils-de-grain ne donnent pas une couleur indélébile. Un moyen de s'aſſurer ſi le ſtil-de grain jaune ou doré, celui dont il s'agit ici, eſt d'une bonne qualité, c'eſt d'en écraſer avec du bleu de Pruſſe, en mettant un peu moins de ce dernier: ce mélange doit donner une poudre d'un beau verd, pur & net.

On trouve dans le d'ocèſe d'Uzès, en Languedoc, tout près d'un endroit appelé Cornillon, une terre très-fine dont la couleur réſiſte au feu. Elle eſt d'un jaune citron. Elle ſeroit propre à faire des *paſtels*.

Pour former le jaune de Naples en paſtels, il ſuffit de le broyer à l'eau pure, mais il faut le broyer long-temps.

Crayons rouges. Pour compoſer des crayons d'*ochre rouge*, couleur qui ne change pas, il ſuffit de la broyer ſur le porphyre avec de l'eau, comme l'ochre jaune. On traite de même les crayons d'ochre brune ou de rut. Les ochres de fer, telles que l'ethiops martial & le ſafran de mars, ſont à toute épreuve dans quelque genre de peinture qu'on les employe. *Voyez* l'article OCHRE.

Le minium doit être abſolument rejetté.

Il ne faut d'autre opération pour faire des crayons de cinnabre, que de les porphyriſer avec de l'eau dans laquelle on aura fait diſſoudre un morceau de gomme arabique: le cinnabre ne changera pas s'il n'eſt pas mêlé de minium.

Le carmin, dans le *paſtel*, doit ſe traiter comme le ſtil-de-grain. Sur-tout il ne faut pas épargner l'eau pour le laver & le purifier, ſans quoi les crayons ſeroient auſſi durs que du corail. Si l'on vouloit abréger, on pourroit, après l'avoir broyé ſimplement avec un peu d'eau, lui laiſſer le temps de ſécher à demi, puis le détremper ou délayer avec de l'eſprit-de-vin bien rectifié. Par cette méthode, les crayons ſeroient auſſi friables qu'il eſt néceſſaire: mais toute commode qu'elle eſt, elle doit être abſolument rejettée: d'abord parce qu'on ne pourroit faire entrer le carmin dans des *paſtels* mêlés d'autres couleurs ſans les durcir, à moins qu'on ne les compoſât de même avec de l'eſprit-de-vin; mais ſur-tout, parce qu'il ne faut employer aucune couleur ſans l'avoir parfaitement dépouillée de toutes les parties ſalines qui entrent dans ſa compoſition. C'eſt ce qu'il eſt ſur-tout bien eſſentiel d'obſerver dans la peinture à l'huile. Au reſte, le carmin eſt d'un grand uſage dans le paſtel, ſur-tout pour les carnations: la couleur en eſt vive; & de tous les cramoiſis brillans, c'eſt le moins fugitif.

Les laques doivent être traitées comme le carmin: il faut les délayer dans une grande quantité d'eau tiède après les avoir porphyriſées. *Voyez*, pour la manière de les purifier, l'article STIL-DE-GRAIN.

Crayons bleus. Pour tirer du bleu de Pruſſe des crayons dont on puiſſe faire uſage, il faut le traiter comme le ſtil-de-grain, le broyer avec aſſez d'eau pour le rendre un peu liquide, enſuite le délayer dans une très-grande quantité d'eau chaude, &c; afin d'enlever les parties ſalines: car il entre beaucoup de ſels dans cette compoſition, tels que l'alun, le vitriol de mars,

Digitized by Google

l'acide marin, dont les fabriquans n'ont pas soin de le dépouiller. Cette couleur bien épurée, fournit des crayons d'un bleu turc, qu'on peut amener à des nuances plus claires par des mélanges de blanc.

On peut joindre au bleu de Prusse un peu d'azur en poudre; il le rend plus friable & n'en gâte pas la couleur: il l'affoiblit seulement quand il n'est pas lui-même très foncé. Au reste, ce mélange est inutile quand le bleu de Prusse est bien délaié.

L'indigo n'est pas d'usage dans la peinture au *pastel*, sans doute parce que les fabriquans n'ont pas trouvé de moyen pour le réduire & vaincre sa ténacité, qui résiste à l'esprit-de-vin. Cependant cette couleur donne un beau bleu fuyant, & il est triste de s'en priver. Voici le moyen d'en faire usage. On fera pulvériser l'indigo dans un mortier, on le fera broyer ensuite sur le porphyre avec de l'eau chaude; on le jettera dans un pot de terre vernissée plein d'eau bouillante. On y joindra par intervalles gros comme deux noix d'alun de Rome en poudre, si l'on emploie gros comme une noix d'indigo. On mettra le pot sur le feu. La matière gonflera bien vite, il faut bien prendre garde qu'elle ne s'élève hors du vase: on la remue pour cet effet avec une cuiller de bois, en l'éloignant de temps en temps du feu. Quand elle aura jetté six à sept bouillons, on la laissera refroidir & reposer quelques heures: on jettera la plus grande partie de l'eau comme inutile; on versera le dépôt sur un filtre de papier soutenu par un linge; on l'arrosera d'eau chaude pour enlever tout l'acide vitriolique de l'alun. Quand l'eau sera passée à travers le filtre, on ramassera la fécule qui sera restée dessus, pour la faire broyer sur le porphyre. Si l'on a mis tout l'alun nécessaire, & que le lavage en ait bien emporté l'acide, & n'en ait laissé que la terre qui se sera incorporée avec l'indigo, les crayons seront aussi friables que du blanc de Troyes.

Crayons verds. Le bleu de Prusse & les stils-de-grain, étant rendus traitables & bien defalés, fournissent, par le mélange, de très-beaux verds. Prenez, par exemple, parties à-peu-près égales de bleu de Prusse & de stil-de-grain jaune, tous deux bien lavés: faites-les porphyriser avec un peu d'eau. Quand vous jugerez qu'ils sont réduits en parties très-fines, & qu'ils sont bien combinés ensemble, vous les ramasserez avec le couteau divoire; vous les mettrez sur le papier Lombard, & lorsque la pâte sera devenue maniable, vous en composerez des crayons en la roulant sur du papier de la même sorte.

Il y a des stils-de-grains de différens tons. Ceux dont le jaune a le plus d'intensité, qui tirent un peu sur la couleur de canelle, donnent, par le mélange avec le bleu de Prusse, un beau verd très profond. L'ochre jaune & la terre d'Italie font un verd sombre & terreux qui peut servir pour des parties obscures ou des draperies de peu d'éclat.

Le verd-de-gris ou verdet, quelque belle couleur qu'il puisse donner, doit être rejetté. Il en faut dire autant de toutes les couleurs qui ne sont que des combinaisons de rouille de cuivre, telles que la terre de Vérone, le bleu de montagne, la cendre bleue, la cendre verte.

Crayons violets. Ils se composent d'un mélange de laque & de bleu de Prusse, bien lavés, & broyés ensemble avec un peu d'eau. Les proportions dépendent de la teinte que l'on veut produire. Le carmin donne un violet plus profond que la laque.

Voyez, article LAQUE, le moyen de se procurer une *laque violette*.

Crayons bruns. Les *pastels* composés avec la terre d'ombre sont de couleur brune; mais ils ne sont pas friables, si l'on n'a pas eu la précaution de la calciner. Il suffit pour cela, si elle est en masse, de la mettre un quart-d'heure sous de la braise chaude; si elle est en poudre, de la tenir pendant le même temps sur une pelle au-dessus du feu. Il vaut mieux la prendre en masse, autant qu'il est possible, parce qu'elle est moins mêlée de matières étrangeres. Sa couleur de tabac ou de feuille sèche devient un peu plus rougeâtre au feu. Dès qu'elle est calcinée, on peut la mettre avec un peu d'eau sur le porphyre. Après avoir été suffisamment broyée, elle fournira de bons crayons d'un fauve ou d'un brun rougeâtre obscur; ils seront un peu compacts & gras. Il vaut encore mieux plonger dans un vase plein d'eau froide la terre d'ombre encore toute brûlante. Il est vrai qu'elle en deviendra plus dure & plus difficile à broyer: mais une fois bien porphyrisée, les crayons seront encore plus friables qu'ils ne l'auroient été. C'est le seul moyen que j'aie trouvé de réduire cette substance extraordinairement rebelle au *pastel*, à moins qu'on n'employe le secours de l'esprit-de-vin, dont on a déja observé l'insuffisance.

La terre de Cologne qui donne également des *pastels bruns*, est encore plus intraitable. Il faut la calciner long-temps sur la braise dans une cuiller de fer ou dans un creuset. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aéré pour l'y laisser brûler, jusqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphyriser long-temps avec de l'eau claire; on la jettera sur le filtre pour l'arroser abondamment: par ce moyen, la terre de Cologne donnera des crayons d'un brun noir olivâtre. Il seroit impossible d'en rien faire sans l'avoir bien torréfiée.

L'étiops martial & le safran de Mars, dont on a déja parlé, fourniront des couleurs fauves ou brû-

Digitized by Google

nes très-foncées. *Voyez* l'article OCHRE. Il faut les bien dépouiller de toute la limaille de fer qui ne se feroit pas convertie en chaux, & les traiter comme l'ochre jaune. On les rend par la calcination d'un rouge sanguinolent. *Voyez* pour les stils-de-grain bruns, l'article STIL-DE-GRAIN.

On trouve, pour le *pastel*, des crayons très-bruns, d'une espèce particulière, & qui se vendoient quatre francs la pièce vers l'année 1788. Quelques peintres en font usage pour jetter des tons vigoureux dans leurs tableaux. En touchant ces sortes de crayons, je crus m'appercevoir, dit l'auteur que nous transcrivons ici, que c'étoit en grande partie du noir de fumée; & le fabriquant m'avoua qu'en effet c'étoit un mélange de carmin & de noir de fumée préparé d'une façon particulière. C'en est assez pour qu'on doive juger qu'il faut absolument s'en abstenir. Il y a tout lieu de croire que les peintres, qui les employent, ne s'en doutent pas: car il n'en est sûrement pas un seul qui ne sache que la suie, le noir de fumée, & toutes les préparations qu'on peut en faire, telles que le bistre, ne sont bonnes qu'à enfumer un tableau. Les ochres de fer, naturelles ou calcinées, peuvent suppléer à de telles compositions, lorsqu'on les broye avec du noir pour en former des teintes brunes; ce qui est vrai pour toutes les manières de peindre.

Crayons noirs. On peut les composer de noir d'ivoire, de charbon de bois, ou de l'un & de l'autre mêlés ensemble.

Le noir d'ivoire a beaucoup d'intensité; la couleur en est veloutée: mais il est presque toujours dur & pierreux, si l'on n'a pas la précaution de le traiter comme le bleu de Prusse. Il faut donc commencer par le bien porphyriser, & le laver ensuite dans une très-grande quantité d'eau bouillante. Le lendemain, lorsque l'eau se sera bien éclaircie, on la versera comme inutile, sans agiter le vase; on fera de nouveau porphyriser le sédiment, qu'on laissera sécher sur un filtre de toile ou de papier, jusqu'à ce qu'il ait assez de consistance pour pouvoir être roulé sur du papier lombard, & mis en crayons.

Rien de tout cela n'est nécessaire pour le noir de charbon, pourvu que le bois n'ait pas été brûlé dans un creuset couvert, mais à feu nud. C'est dans l'eau qu'il faut l'éteindre, quand il est bien embrâsé. Ce noir a moins de profondeur & moins d'intensité que l'autre; mais comme il est extrêmement friable, après avoir été bien porphyrisé, ce qui est d'abord un peu difficile, on peut le mêler avec le noir d'ivoire, ou même l'employer seul. Les charbons de bois de chêne, éteints dans l'eau, donnent d'excellens crayons, ainsi que ceux des ceps de vigne, de charme & d'ormeau. Ceux des bois mous, comme le peuplier, le saule, sont trop tendres, employés seuls; mais ils sont très-bien, mêlés avec le brun-rouge, la terre d'ombre ou le bleu, pour faire des bruns de différentes nuances. Il faut accuser ceux qui ne savent pas tirer parti de tous ces noirs de charbons, s'ils paroissent moins veloutés que le noir de fumée.

PÂTE DE VERRE. Les artistes employent le mot *pâte*, qui est le terme dont se servent les Italiens, pour exprimer ces empreintes de verre nommées par les anciens *obsidianum vitrum*. La langue françoise ne fournit pas d'autre terme propre, & celui de pâte est déjà consacré. Quelques-uns néanmoins les appellent des compositions de *pierres gravées factices*.

Les *pâtes de verre*, à la matière près, ont de quoi satisfaire les curieux, autant que les originaux, puisqu'étant moulées dessus, elles en sont des copies fidèles. Ceux qui ont cru que c'étoit une invention moderne, sont dans l'erreur. Les anciens ont eu le secret de teindre le verre & de lui faire imiter les couleurs des pierres précieuses. On montre tous les jours de ces verres antiques colorés, sur lesquels il y a des gravures en creux, & l'on en voit aussi qui rendent parfaitement l'effet des plus singuliers camées. Je ne mets point en doute que quelques-uns de ces verres n'aient été travaillés à l'outil, comme les pierres fines; ce qui me le persuade, c'est ce que dit Pline, que l'on gravoit le verre, en le faisant passer sur le tour; mais je n'en suis pas moins convaincu que les anciens ont su mettre le verre en fusion; ils ont dû mouler des pierres gravées avec le verre, à-peu-près comme on le fait aujourd'hui, & c'est ainsi qu'a été formée cette grande quantité de *pâtes* antiques qui se conservent dans les cabinets.

Cette pratique, qui peut-être avoit été interrompue, fut remise en vogue sur la fin du quinzième siècle. On trouva pour lors à Milan un peintre en miniature, nommé Francesco Vicecomite, qui possédoit le secret des plus beaux émaux, & qui contrefaisoit, à s'y tromper, les pierres gravées, par le moyen des pâtes de verre. Il s'en est toujours fait depuis en Italie; mais on est redevable au duc d'Orléans, Régent, de la découverte de la manière d'y procéder, & plus expéditive & plus parfaite. Ces *pâtes* ont le transparent & l'éclat des pierres fines; elles en imitent jusqu'aux couleurs; & quand elles ont été bien moulées, & que la superficie est d'un beau poli, elles sont quelquefois capables d'en imposer au premier aspect, & de faire prendre ces pierres factices pour de véritables pierres gravées. Entrons dans les détails, d'après M. Mariette.

Comme l'extrême variété des pierres précieuses, & le vif empressement avec lequel on les recherchoit dans l'antiquité, ne per-

Digitized by Google

mettoient qu'aux personnes riches d'en avoir & de s'en parer, il fallut emprunter les secours de l'art pour satisfaire ceux qui, manquant de facultés, n'en étoient pas moins possédés du désir de paroître. Le verre, matière utile & belle, mais qui, étant commune, n'est pas autant considérée qu'elle le devroit être, offre un moyen tout-à-fait propre à remplir ces vues. On n'eut pas beaucoup de peine à lui faire imiter la blancheur & le diaphane d'un crystal; & bientôt en lui alliant divers métaux, en le travaillant, en le faisant passer par divers degrés de feu, il n'y a presqu'aucune pierre précieuse dont on ne lui fit prendre la couleur & la forme. L'artifice fut même quelquefois si déguisé avec tant d'adresse, que ce n'étoit qu'après un examen sérieux, que d'habiles joailliers parvenoient à discerner le faux d'avec le vrai. L'appât du gain rendoit les fausſaires encore plus attentifs, & accéléroit leurs progrès : aucune profession n'étoit aussi lucrative que la leur.

Pour en imposer avec plus de hardiesse & plus sûrement, ils avoient trouvé le secret de métamorphoser des matières précieuses, en des matières encore plus précieuses. Ils teignoient le crystal dans toutes les couleurs, & sur-tout dans un très-beau verd d'émeraude; jusques dans les Indes, on imitoit le béril avec le crystal. D'autres fois on produisoit de fausses améthystes, dont le velouté pouvoit en imposer, même à des connoisseurs : ce n'étoit cependant que de l'ambre teint en violet.

Le verre ainsi coloré ne pouvoit manquer d'être employé dans la gravure; il y tint, en plus d'une occasion, lieu de pierres fines, & il multiplia considérablement l'usage des cachets. J'ai déja dit que les anciens avoient non-seulement gravé sur le verre, mais qu'ils avoient aussi contrefait les pierres gravées, en les moulant, & en imprimant ensuite sur ces moules du verre mis en fusion. J'ai remarqué que, dès le quinzième siècle, les Italiens étoient rentrés en possession de faire de ces pâtes ou pierres factices. J'ajoute ici que les ouvriers qui y furent employés dans les derniers temps, n'ayant pas eu apparemment assez d'occasions de s'exercer, ne nous avoient rien donné de bien parfait. Peut-être ne connoissoient-ils pas assez la valeur des matières qu'ils employoient. Le verre qui doit être moulé, la terre qui doit servir à faire le moule, sont des matières analogues, toujours prêtes à se confondre & à s'unir inséparablement, lorsqu'on les expose à un grand feu. Cette opération, peu considérable en apparence, pouvoit donc devenir l'objet des recherches d'un excellent chimiste; & Homberg ayant été chargé par M. le duc d'Orléans, de travailler à la perfectionner, il ne crut pas qu'il fût au-dessous de lui de s'y appliquer.

Après différens essais, après avoir répété plusieurs expériences, auxquelles le Prince voulut bien assister; il parvint à faire de ces *pâtes* avec tant d'élégance, que les connoisseurs même pouvoient y être trompés, & prendre quelquefois les copies pour les originaux. En exposant ici la façon de procéder de Homberg, je ne fais que transcrire le mémoire de cet habile physicien, qui est inséré parmi ceux de l'Académie royale des Sciences, de l'année 1712.

Le point essentiel étoit de trouver une terre fixe qui ne contînt aucun sel, ou du moins fort peu, & avec laquelle il fût possible de faire un moule qui pût aller au feu sans se vitrifier, & sans se confondre avec le morceau de verre amolli au feu, ou à demi-fondu, qui devoit être appliqué sur ce moule, & recevoir l'empreinte du relief qui y avoit été formée. La chose devenoit d'autant moins aisée, que le verre ne diffère des simples terres, qu'en ce que l'un est une matière terreuse qui a été fondue au feu, & que l'autre est la même matière terreuse qui n'a pas encore été fondue, mais qui se fond aisément, & qui s'unit avec le verre, si on met l'une & l'autre ensemble dans un grand feu. Si donc on n'use pas de précautions dans le choix & l'emploi de la terre, le moule & le verre moulé se collent si étroitement dans le feu, qu'on ne peut plus les disjoindre; & la figure qu'on avoit intention d'exprimer sur le verre, se trouve alors détruite.

Une matière terreuse à laquelle on auroit fait perdre ses sels par art, soit en y procédant par le feu, soit en y employant l'eau, comme font, par exemple, la chaux vive, & les cendres lessivées, seroit encore sujette aux mêmes inconvéniens; car ces terres conservent en entier les locules qui étoient occupés par les sels qu'elles ont perdus; & ces locules sont tout prêts à recevoir ces mêmes matières qui les rempliſſoient, quand elles se présenteront. Or, comme le verre n'a été fondu & vitrifié qu'au moyen d'une grande quantité de sel fondant que l'art y a joint, pour peu qu'on l'approche dans le feu d'une terre d'où l'on a emporté les sels, il s'infinuera promptement dans ses pores, & l'une & l'autre matière ne feront qu'un seul corps.

Il n'en est pas ainsi de celles des matières terreuses, qui naturellement ne contiennent rien de salin, ou qui n'en contiennent que très-peu : elles n'ont pas les pores figurés de manière à recevoir facilement des sels étrangers, sur-tout quand ces sels sont enchâssés dans une autre matière terreuse, comme est le verre, & qu'on ne les retient pas trop long-temps ensemble dans un grand feu; car il est vrai qu'autrement la quantité de sel qui est dans le verre, serviroit immanquablement de fondant à cette dernière

Digitized by Google

forte de terre, & ils se fondroient & se vitrifieroient à la fin l'un par l'autre.

Persuadé de la vérité de ces principes, Homberg examina avec attention toutes les especes de terres; & après en avoir fait l'analyse, il s'arrêta à une certaine sorte de craie qu'il trouva très-peu chargée de sel, & qui par cette raison lui parut plus propre qu'aucune autre matiere à l'accomplissement de son dessein. Cette craie, qu'on nomme communément du *tripoli*, sert à polir les glaces des miroirs & la plupart des pierres précieuses. On en connoît de deux especes: celle qui se tire de France est blanchâtre, mêlée de rouge & de jaune, & quelquefois tout-à-fait rouge: elle est ordinairement feuilletée & tendre. Le *tripoli du levant*, plus connu sous le nom de *tripoli de Venise*, est au contraire rarement feuilleté: sa couleur tire sur le jaune; on n'en voit pas de rouge: & il est quelquefois fort dur.

Qu'on se serve de l'un ou de l'autre, il faut choisir celui qui est tendre & doux au toucher comme du velours, & rejetter celui qui pourroit être mêlé d'autre terre ou de grains de sable. Mais on doit sans difficulté donner la préférence au tripoli de Venise; il est plus fin, & par conséquent il mou'e plus parfaitement que le tripoli de France. Outre cela le verre ne s'y attache jamais au feu; ce qui arrive quelquefois au nôtre. Cependant comme il est rare & cher à Paris, on peut, pour épargner la dépense, employer à la fois, dans la même opération, les deux sortes de tripoli, en observant ce qui suit.

Chacune des deux especes de craies exige une précaution particuliere. On pile le tripoli de France dans un grand mortier de fer; on le passe par un tamis, & on le garde ainsi pulvérisé pour s'en servir, comme on le dira bientôt: au lieu que le tripoli de Venise demande à être gratté légerement, & fort peu à la fois, avec un couteau ou avec des éclats de verre à vitre. Il ne suffit pas de l'avoir ensuite passé par un tamis de soie très-délié & très-fin; il faut encore le broyer dans un mortier de verre, avec un pilon de verre. Ce dernier tripoli étant particulierement destiné à recevoir les empreintes, plus il sera fin, mieux il les prendra.

Le tripoli ayant été ainsi réduit en poudre, on prend une certaine quantité de celui de France qu'on humecte avec de l'eau, jusqu'à ce qu'il se forme en un petit gâteau quand on en presse un peu avec les doigts: à-peu-près comme il arrive à la mie de pain frais, lorsqu'on la pétrit de même avec les doigts. On remplit de ce tripoli humecté un petit creuset plat, de la profondeur de sept à huit lignes, & du diametre qui convient à la grandeur de la pierre qu'on a dessein de mouler. On presse légerement le tripoli dans le creuset, puis on met par-dessus une couche de tripoli de Venise en poudre seche, assez épaisse pour pouvoir suffire au relief qui doit y être exprimé.

La pierre qu'on veut mouler étant posée sur cette premiere couche, de maniere que sa superficie gravée, touche immédiatement la superficie du tripoli, on appuie dessus, en pressant fortement avec les deux pouces, & l'on ne doit point douter que l'impression ne se fasse avec toute la netteté possible; car elle se fait sur le tripoli de Venise, & ce tripoli a cela de propre, qu'il est naturellement doué d'une légere onctuosité, & que, lorsqu'on le presse, ses petites parties qui, comme autant de grains, étoient divisées, se réunissent, & se tenant collées ensemble, forment une masse dont la superficie est aussi lisse que celle du corps le mieux poli. On applatit, ou bien on enleve avec le doigt, ou avec un couteau d'ivoire, l'excédent du tripoli qui déborde la pierre. En cet état, on laisse reposer le moule, jusqu'à ce qu'on juge que l'humidité du tripoli de France ait pénetré celui de Venise, qui, comme on l'a vu, a été répandu en poudre seche, & qu'elle en ait lié toutes les parties. Avec un peu d'habitude, on saura au juste le temps que cela demande. Il convient, pour lors, de séparer la pierre d'avec le tripoli. Pour cela, on l'enleve un peu avec la pointe d'une aiguille enchassée dans un petit manche de bois; & l'ayant ébranlée, on renverse le creuset; la pierre tombe d'elle-même, & le sujet qui y est gravé reste imprimé dans le creuset. On réparera, s'il est nécessaire, les bords du tripoli que la pierre auroit pu déchirer en les quittant, & on laissera sécher le creuset dans un lieu fermé, où l'on sera assuré que la poussiere n'entrera point & ne pourra pas gâter l'impression qu'on vient d'achever.

Il est surtout d'une grande importance qu'il ne soit absolument reste aucune portion de tripoli dans le creux de la pierre qu'on a moulée, & que le dépouillement de cette pierre se soit fait dans tout son entier, quand elle s'est séparée du tripoli: autrement l'impression du verre se feroit imparfaitement. Tout ce qui seroit demeuré dans la pierre formeroit autant de vuides dans la cople. Il faut donc y regarder de près; & si l'on remarque quelque partie emportée, quelque déchirure, on recommencera une nouvelle empreinte sur le même tripoli, qui pourra servir, supposé qu'il soit encore moite.

Si le moule est en bon état, & lorsqu'on sera assuré que le tripoli dont le creuset est rempli est parfaitement sec, on prendra un morceau de verre de quelque couleur qu'on voudra, il n'importe: mais il est pourtant à propos qu'il imite autant qu'il est possible la couleur des agathes, des jaspes, des cornalines, des améthistes, ou de quelques unes des pierres fines qu'on choisit ordinairement pour graver. On le taillera de la grandeur convenable, on le passera sur le moule, enfor-

Digitized by Google

enſuite que le verre ne touche en aucun endroit la figure imprimée, car il l'écraſeroit par ſon poids. On approchera du fourneau le creuſet ainſi couvert de ſon morceau de verre, & on l'échauffera peu-à-peu, juſqu'à ce qu'on ne puiſſe pas le toucher des doigts ſans ſe brûler. Il eſt temps pour lors de le mettre dans le fourneau, qui doit être un petit four à vent, garni au milieu d'une mouffle autour de laquelle il y aura un grand feu de charbon, ainſi que deſſus & deſſous.

On pourra mettre un ou pluſieurs creuſets ſous la mouffle, ſelon ſa grandeur; on bouchera l'ouverture de la mouffle avec un gros charbon rouge, & on obſervera le morceau de verre. Quand il commencera à devenir luiſant, c'eſt la marque qu'il eſt aſſez amolli pour ſouffrir l'impreſſion: il ne faut pas tarder à retirer le creuſet du fourneau, & ſans perdre de temps, on preſſera le verre avec un morceau de fer plat, pour y imprimer la figure moulée dans le creuſet. L'impreſſion finie, on aura attention de remettre le creuſet auprès du fourneau, dans un endroit un peu chaud, & où le verre à l'abri du vent puiſſe refroidir peu-à-peu; car le paſſage trop ſubit du chaud au froid, le feroit ſurement pétiller & y occaſionneroit des fentes; & même, afin de prévenir cet accident, qui arrive ſouvent peu de temps après l'opération, particulierement quand le verre eſt un peu revêche, on ne doit pas manquer d'en égruger les bords avec des pincettes, auſſitôt que, tout-à-fait refroidi, le verre aura été ôté de deſſus le creuſet.

Tous les verres ne ſont cependant pas ſujets à cet Inconvénient. Il n'y a pas d'autre regle pour les connoître, que d'en imprimer deux ou trois morceaux qui enſeigneront aſſez la maniere dont il faudra les traiter. Ceux qui ſont les plus durs à fondre, doivent être préférés; ils portent un plus beau poli, & ne ſe rayent pas ſi facilement que les tendres.

Si l'on eſt curieux de copier en creux une pierre qui eſt taillée en relief, ou de mettre en relief une pierre qui eſt gravée en creux, on pourra s'y prendre de la façon ſuivante. On imprimera en cire d'Eſpagne ou en ſouffre, le plus exactement qu'il ſera poſſible, la pierre qu'on veut tranſformer. Si elle eſt gravée en creux, elle produira un relief, & ſi c'eſt un relief, il viendra un creux. Mais comme en faiſant ces empreintes, on ne peut empêcher que la cire ou le ſouffre ne déborde, il faudra, avant que d'aller plus loin, abbattre ces balevres & ne laiſſer ſubſiſter que la place de la pierre, dont on unira le tour avec la lime ou avec un caniſ. Le cachet ou empreinte étant formé, on le moulera dans un creuſet rempli de tripoli, de la même maniere que ſi l'on vouloit mouler une pierre, & l'on imprimera de même au grand feu, dans ce moule, un morceau de verre, en obſervant tout ce qui a été preſcrit ci-deſſus.

Sur la maniere de faire les empreintes en ſouffre, voyez l'article EMPREINTE.

Quant à celles qui ſeront faites en cire d'Eſpagne, on les appliquera ſur de petits morceaux de bois, ou ſur du carton fort épais, pour empêcher qu'elles ne ſe tourmentent; car s'il arrivoit que la carte ou le papier ſur leſquels elles auroient été miſes, pliaſſent dans le temps qu'on les imprime ſur le tripoli, la cire d'Eſpagne ſe fondroit, & le tripoli venant à s'inſinuer dans ces fentes, on ne pourroit éviter que l'impreſſion en verre ne fût traverſée de raies qui la défigureroient horriblement, ou qui feroient penſer que la pierre qui a fourni le modele auroit été caſſée.

Enfin, pour que la pierre contrefaite imite plus parfaitement ſon original, il eſt néceſſaire de lui faire prendre une forme bien réguliere, & qu'elle ſoit exactement ronde, ovale, &c. Pour cet effet, on la fera paſſer ſur la meule, l'uſant ſur ſon entour aux endroits qui ne ſeroient pas unis. La pâte de verre ainſi perfectionnée, on la monte en bague, ou on la conſerve dans des layettes comme les véritables pierres gravées, & l'on peut aſſurer que, pour ce qui concerne le travail du graveur, elle fait à-peu-près le même plaiſir, & ſert auſſi utilement pour l'inſtruction que ces dernieres. Je dois avertir qu'au lieu de creuſet, il y a des gens qui employent un anneau de fer, ce qui revient au même. Cet anneau dure plus longtemps, & c'eſt le ſeul avantage qu'il peut avoir ſur le creuſet.

Soit que le verre repréſente un relief, ſoit qu'il ſe charge du travail de la gravure en creux, on ne peut, en ſuivant le travail dont on vient de rendre compte, qu'imiter une pierre d'une ſeule couleur, & jamais on n'exprimera les variétés & les différens accidens de couleurs d'un camée. Voilà cependant ce que les anciens ont ſu faire dans la plus grande perfection, & l'on doit regretter la perte d'un ſecret ſi propre à multiplier des ouvrages auſſi excellens que ſinguliers.

On voit des pierres factices antiques, qui ſemblent être de véritables agates-onyx. Je ne parle point de ces ſardoines-onyx où, pour contrefaire cette eſpece de pierre fine, qui, quand elle étoit régulierement belle, n'avoit pas de prix, un ouvrier patient & adroit, colloit enſemble trois petites tranches d'agates fort minces & parfaitement bien dreſſées, l'une noire, la ſeconde blanche, & la troiſieme rouge, & le faiſoit ſi habilement que les joints ne paroiſſoient abſolument point, & les agates ayant été bien aſſorties pour les nuances, il n'étoit preſque pas poſſible d'appercevoir la fraude & de s'en garantir. Eh! qui ſait ſi dans les ſardoines-onyx que nous admirons, il ne s'en trouve pas quelqu'une d'artificielle, & où l'on a uſé anciennement de la ſupercherie que je viens de faire obſerver? Mais ce n'eſt pas ce qu'il s'agit d'examiner préſente-

Digitized by Google

ment ; il n'eſt queſtion que des *pâtes* qui ont été jettées dans des moules, & avec leſquelles les anciens ont ſi heureuſement imité les camées.

Il n'étoit guere poſſible de pouſſer plus loin que le firent les Romains l'art de contrefaire les camées, & je penſe que, ſi l'on veut les égaler, il faut de toute néceſſité pénétrer leur manœuvre & la ſuivre de point en point. Qu'on cherche tant qu'on voudra, qu'on faſſe diverſes tentatives, qu'on multiplie les expériences, il n'y aura jamais que la matiere ſeule de la porcelaine qui ſoit convenable pour rendre, avec une apparence de vérité, les figures en bas-relief qui, dans les agates naturelles, ſe détachent en blanc ſur un fond de couleur ; & il ne faut pas déſeſpérer, ſi on s'y applique ſérieuſement, qu'on ne réuſſiſſe à la fin. Quelques eſſais aſſez heureux ſemblent l'annoncer & le promettre.

Nous avons vu cependant quelques perſonnes tenir une autre route, & fondant enſemble des tranches de verre, diverſement colorié, à-peu-près comme les anciens en avoient uſé avec l'agate, entreprendre de faire des camées factices preſque ſemblables aux véritables. Ils ont cru que l'imitation ſe feroit avec d'autant plus de ſuccès, que les morceaux de verre qu'ils employoient étans mis dans un creuſet avec de la chaux, du plâtre, ou de la craie, appellée *blanc d'Eſpagne* ou *tripoli* (en obſervant de poſer alternativement un lit de chaux ou de plâtre, & un lit de verre) & étant pouſſés à un feu très-violent, perdent leur tranſparence, & deviennent même à la fin tout-à-fait opaques & bons à être travaillés ſur le touret comme l'agate. Ces morceaux de verre ainſi calcinés, on en prend deux, l'un blanc & l'autre de couleur, on les applique l'un contre l'autre, & les mettant enſemble en fuſion ſous la mouffle, les deux tranches s'uniſſent en ſe parfondant, & n'en font plus qu'une, conſervant cependant chacune leur propre couleur. Si l'on veut s'épargner cette peine, on peut prendre quelque morceau de ces verres peints, que la peinture n'a pas pénétrés entierement, & dont elle n'a même teint que la moitié de la ſubſtance ; on le calcinera en le préſentant encore au feu ſous la mouffle, & il ſortira devenu un corps opaque, moitié blanc & moitié colorié dans ſon épaiſſeur, & qui ſera le même effet que deux verres unis enſemble. Mais avant que de ſe ſervir des uns ou des autres, il faut faire paſſer ces verres ſous la roue du lapidaire, & manger de la ſurface qui eſt blanche, & qui eſt deſtinée à exprimer les figures de relief du camée, juſqu'à ce qu'elle ſoit réduite à une épaiſſeur auſſi mince qu'une feuille de papier.

La matiere étant préparée, le fourneau bien allumé, & la pierre qu'on a deſſein d'imiter, ayant été précédemment moulée dans un creuſet & ſur du tripoli, de la maniere qu'il a été enſeigné ci-devant, prenant garde que l'empreinte ne doit pas offrir un relief, mais un creux, on poſe ſur ce moule le verre du côté qu'il montre une ſuperficie blanche ; on l'enferme ſous la mouffle, & au moment que la fuſion commence à ſe faire, on l'imprime ſans rien changer dans le procédé dont on a déja rendu compte. Pour derniere opération, on découpe ſur le touret, & avec les mêmes outils dont on ſe ſert pour la gravure en pierres fines, tout le blanc qui déborde le relief & qui l'environne, & qui étant fort mince, part ſans beaucoup de difficulté : en découvrant ainſi tout-autour le ſecond lit du verre, on forme un champ aux figures, qui paroiſſent alors iſolées & de demi-relief ſur un fond de couleur, comme dans les véritables camées.

S'il n'étoit queſtion que d'une ſimple tête, qui ne fût pas trop difficile à chantourner, on pourroit commencer par mouler cette tête, & l'imprimer enſuite en relief ſur un morceau de verre teint en blanc : puis faiſant paſſer ce verre imprimé ſur la roue du lapidaire, on l'uſeroit par derriere avec de l'émeril & de l'eau, juſqu'à ce que toute la partie qui fait un champ à la tête ſe trouvât abbatue, & qu'il ne reſtât abſolument que le relief ; & ſi, après cette opération, il y avoit encore quelque petite partie du champ qui fût demeurée, on l'enleveroit avec la lime ou avec la pointe des ciſeaux.

Cette tête ainſi découpée avec ſoin, on l'applique ſur un morceau de verre teint en noir ou autre couleur : on l'y colle avec de la gomme liquéfiée, & quand elle y eſt bien adhérente, on poſe le verre ſur du tripoli, & on l'y preſſe comme ſi on l'y vouloit mouler : mais au lieu de l'en retirer, comme on fait quand on prend une empreinte, on laiſſe ſécher le moule, toujours couvert de ſon morceau de verre, & en cet état, on l'enfourne ſous la mouffle, on preſſe le verre avec une ſpatule de fer lorſqu'il eſt en fuſion, & le reſte ſe fait ainſi qu'il a été expliqué ci-devant. La gomme qui attachoit la tête ſur ſon fond, brule & s'évapore ; & les deux morceaux de verre, celui qui forme le relief & celui qui doit lui ſervir de champ, n'étant plus ſéparés par aucun corps étranger, ils s'uniſſent étroitement en ſe fondant, ſans qu'on puiſſe craindre que, dans cette action, le relief ſouffre la moindre altération, puiſque le tripoli dans lequel il eſt enfoncé & qui l'enveloppe de toutes parts, lui ſert comme d'une chappe, & ne lui permet pas de s'écarter.

Cette derniere pratique paroît plus ſimple que la premiere ; on n'y eſt pas obligé d'emprunter le ſecours d'inſtrumens qui ne peuvent être bien maniés que par un graveur : mais elle ne laiſſe pas d'avoir ſes difficultés, & l'une & l'autre deviennent d'une exécution qui demande beaucoup de patience & d'adreſſe. Il faut encore avouer que le blanc, quelque ſoin, & quelques précau-

Digitized by Google

clons qu'on apporte, n'eſt jamais bien pur & bien opaque; il eſt preſque toujours bleuâtre & laiſſe entrevoir la nuance du verre qui eſt en deſſous. (*Article de M. de Jaucourt, dans l'ancienne Encyclopédie.*) V. l'art. *Pierre gravée factice.*

PEINTURE. *Voyez* les articles Detrempe, Email, Encaustique, Fresque, Huile, Impression, Miniature, Mosaïque, Pastel, Verre.

PERSPECTIVE, (ſubſt. fém.) Léonard de Vinci dit que cette ſcience eſt la regle & la baſe de l'art de peindre, puiſque ſans elle on ne peut juger de la diſtance & du plan des objets qu'il nous préſente. *La proſpettiva è la Briglia, e Timone della Pittura, la grandezza della figura dipinta moſtra a che diſtanza ell' e veduta.* Capit. 349.

C'eſt par la perſpective que nous parvenons à tracer ſur une ſuperficie plate, le trait des objets de la nature tels qu'ils ſe peignent dans nos yeux. C'eſt par la pratique de cette ſcience que le peintre rend les proportions relatives de tous les corps, ſans les avoir ſous les yeux, avec plus de préciſion que s'il cherchoit à les imiter, ſans connoître les principes de la perſpective.

Nous la diviſons, 1°. en celle qui ſert à préſenter les objets ſur un champ *vertical*; 2°. en perſpective propre aux plafonds; 3°. en perſpective des ombres; 4°. en cette partie qui apprend les loix de la réflexion ſur les corps ſpéculaires; enfin en perſpective propre aux décorations théâtrales.

Les bornes de ce Dictionnaire ne nous permettent pas de donner à cette matiere l'étendue dont elle ſeroit ſuſceptible, puiſqu'elle devroit comprendre toutes les opérations relatives à chacune de ces branches. Il ſeroit bon auſſi d'établir les divers ſyſtêmes des auteurs célebres qui s'en ſont occupés: tels que Jean Couſin, le Pere Dubreuil, le P. Niceron, Barrozzi da Vignole, le P. del Pozzo, Jaurat, La Caille, & une infinité d'autres. Il faudroit faire entrer dans un traité de perſpective qu'on voudroit rendre complet, les élémens de la Géométrie, de l'Optique, de la Phyſique qui y ſont néceſſaires, comme l'ont fait beaucoup d'auteurs, afin de montrer à former les figures de mathématiques employées dans la perſpective, & pour avoir des idées préciſes ſur la nature & la marche des différentes lumieres, ſur le méchaniſme de la vue, & l'effet des émiſſions de la lumiere ſur cet organe.

En nous reſtreignant aux principes généraux de la perſpective-pratique, en nous contentant d'expoſer les méthodes les plus ſimples pour l'exécution des ouvrages de peinture, nous ne croyons cependant pas devoir rien laiſſer échapper des principales loix de la nature ſur leſquelles la perſpective eſt fondée: parce qu'avec la connoiſſance des cauſes, on peut aiſément s'inſtruire des effets, & parce que, d'un autre côté, la pratique la plus étudiée des diverſes opérations s'oublie aiſément, & ne ſe conçoit même jamais, lorſqu'on en ignore les principes.

Comment les objets frappent notre vue, & juſqu'à quel degré cet organe peut les ſaiſir.

LOI PREMIERE.

Les objets viennent à notre vue par tous les points de lumiere dont ils ſont empreints, & chacun de ces points envoye un rayon qui lui communique ſa forme, ſa couleur & ſon dégré de lumiere. *Voyez Pl. I, fig.* 1.

LOI II.

Le corps éclairé réfléchit des rayons paralleles qui deviennent convergens en entrant dans la prunelle, s'y réuniſſent, & forment un cône dont la baſe eſt la portion d'objet que notre œil embraſſe, & dont le ſommet eſt à la *prunelle*. fig. 1.

LOI III.

Les rayons arrivés à la *prunelle* & ſur le *cryſtallin*, s'y croiſent, & devenant divergens, ils vont frapper la *rétine*, membrane qui tapiſſe le fond de l'œil, & ſur laquelle ſe forme le tableau perſpectif des objets qui lui communiquent leurs rayons.

La fig. 1. par laquelle nous allons démontrer ces aſſertions, préſente une coupe de l'œil en maſſe. Toutes les parties de détail deviennent inutiles pour les ſolutions que nous avons à donner.

A A A, eſt le globe de l'œil.

1. Portion du nerf optique.

2 2. Expanſion du nerf optique qui tapiſſe le fond du globe de l'œil, & qu'on appelle la *rétine*.

3. Le cryſtallin.

4. La prunelle, trou qui ſert de paſſage aux rayons de la lumiere, & eſt ſuſceptible de s'ouvrir & de ſe rétrécir ſuivant que les rayons de la lumiere ſont vifs ou tondres.

B B B B, eſt l'objet lumineux.

C, C, C, eſt le cône des rayons de la lumiere dont la baſe eſt ſur l'objet & le ſommet ſur la prunelle. *Loi I.*

D eſt le cône de rayons qui deviennent divergens, après avoir paſſé par la prunelle. *Loi II.*

E eſt la repréſentation de l'objet B, B, B, B, peint ſur la rétine par des rayons lumineux. Ils ſont exprimés dans l'œil » à peu près comme dans » la chambre obſcure, & y forment des angles » proportionnés à ceux qui partent de l'objet lu» mineux. *Opt. de La Caille.* »

Digitized by Google

LOI IV.

Chaque point lumineux de l'objet portant un rayon qui va frapper en ligne directe la rétine de l'œil qui se tourne vers lui, mais de maniere à se croiser avec le rayon qui lui eſt oppoſé ; il s'enſuit que les objets ſe peignent renverſés ſur notre organe.

C'eſt ainſi que de toutes les pointes d'angles du plan A B C, *fig.* 2, portant des rayons lumineux ſur le fond de l'œil D, E, en les faiſant paſſer par le trou de la prunelle F, nous voyons que le point A ſe trouve renverſé en *a*, & que les deux autres B, C, faiſant la baſe du triangle de l'original, ſe trouvent au ſommet en *b* & *c* dans ſon image ſur la rétine.

Nous n'entreprendrons pas d'expliquer comment nous voyons dans leurs poſitions réelles des objets qui frappent le ſens de la vue dans une ſituation oppoſée. Les philoſophes ont raiſonné fort diverſement ſur ce phénoméne.

Mais l'explication qui ſemble la plus déraiſonnable eſt celle qui attribue le redreſſement des objets au raiſonnement humain. S'il en étoit ainſi, un enfant né depuis quelques ſemaines, & en qui la raiſon n'a pu encore rien perfectionner, iroit chercher ce qu'on lui préſente dans une direction oppoſée à la véritable.

Quelques ſavans tels que Nollet, La Caille, le P. Ango & autres, en ont donné des explications plus plauſibles. Mais il eſt peut-être encore plus juſte de n'attribuer le redreſſement des objets dans notre ame, ainſi que le ſentiment de leur grandeur réelle, qu'à un méchaniſme inconnu : l'effet poſitif eſt, que nous voyons les objets dans leur ſituation naturelle, & que l'uſage de la vue nous en fait juger la grandeur avec aſſez de juſteſſe, quelque petite qu'en ſoit l'impreſſion phyſique ſur la rétine. *Voy fig.* 1. & 2.

LOI V.

L'image d'une *étendue* n'eſt peinte dans l'œil, ſelon ſes dimenſions exactes, que lorſque ſa ſurface préſente une perpendiculaire ſur l'axe optique ou rayon principal.

Ainſi le bâton A, *fig.* 3, qui, vu par une de ſes extrémités, s'offriroit à notre organe dans la direction d'un rayon viſuel, n'y peindroit qu'un point *a*.

Si le même bâton lui étoit préſenté obliquement comme en B, C, l'œil alors ne pourroit juger de ſa grandeur totale, quoiqu'il lui fût bien viſible de tous les points de ſon étendue, parce qu'il le verroit ſous un angle trop petit pour la juger en entier.

Pour que ce bâton D E fût vu dans ſa dimenſion préciſe d, e, il faudroit qu'il nous fût préſenté dans une ſituation parallele à notre œil, ou plutôt perpendiculaire au rayon principal F, G.

LOI VI.

Les objets égaux nous ſemblent moindres à meſure qu'ils ſont éloignés de notre œil, parce que les rayons lumineux y parviennent ſous des angles plus petits.

Les rayons qui nous font voir en *a*, *b*, le bâton A B, *planche* II, *fig.* 1, forment un angle proportionné à ſa diſtance : ſi le même bâton eſt ſitué en C, il paroît ſous l'ouverture d'angle *c*, *d*, dans l'œil ; s'il eſt placé en E, il paroîtra ſous l'angle *e*, *f* ; s'il eſt en G, il ne donnera que la baſe *g*, *h*, &c.

Donc les objets de même grandeur placés de diſtance en diſtance, & parallelement entr'eux, juſqu'à un éloignement infini, ſe terminent par un point ſur notre organe, juſqu'à ce qu'il ceſſe de les appercevoir. Cette diminution apparente n'empêche pas que nous ne jugions les objets tels qu'ils ſont réellement : la preuve en eſt, que l'homme qui ignore l'effet d'optique dont nous parlons, eſt étonné de cette diminution des corps, quand elle lui eſt démontrée.

LOI VII.

Le centre de l'objet lumineux portant à l'œil des rayons directs, frappe cet organe d'une maniere d'autant plus vive, car c'eſt-là où réſide le rayon principal E, *fig.* 2, *planche* II. Tout ce qui en eſt près s'apperçoit bien ; tout ce qui en eſt éloigné ſe voit mal, paroît confus, ou ne ſe voit pas du tout.

De cette loi, il réſulte que l'œil embraſſe beaucoup de parties d'un objet éloigné à une certaine diſtance de la prunelle, comme nous l'avons vu dans toutes les figures de la planche premiere, & par la figure 1 de la planche deux, & qu'au contraire, tous les rayons lumineux d'un objet trop près, ne peuvent entrer dans la prunelle. *Voyez* la deuxieme figure de la planche II. les rayons partant des points A B, ne peuvent pénétrer juſqu'au cryſtallin, & par conſéquent ne peuvent entrer dans l'œil, les rayons venant des points C, D, qui n'occupent cependant que la moitié de l'objet, ne peuvent être vus que très-confuſément en *a*, *b*, parce qu'ils s'éloignent trop du rayon principal. Au lieu que le même objet A A placé en F, ſe voit tout entier & très-bien, parce que les rayons *c d*, qui touchent la rétine ſe rapprochent de ce rayon principal E.

Application

des Loix de la viſion à la perſpective pratique.

C'eſt ſur les loix d'optique que nous venons

d'expoſer, que ſe fonde l'art de préſenter les objets en perſpective ſur une ſuperficie platte. Notre ame eſt émue de la repréſentation de la nature, quand elle eſt conforme à la maniere dont les objets ſe peignent ſur le ſens de la vue. Ainſi nous allons voir que les principes de la perſpective, ſuivent les loix de la viſion.

En quelque poſition que ſe trouve le deſſin ou l'ouvrage de peinture, il doit être conſidéré comme parallele à l'œil de celui qui le regarde. La ligne qui le termine par en bas eſt de niveau & ſe nomme *la ligne de terre* G, H, *planche II. fig.* 3. Si le tableau eſt circulaire, il faut ſuppoſer une ligne droite à ſa partie inférieure, pour les opérations perſpectives. Il ſeroit néceſſaire auſſi d'y ſuppoſer des lignes *d'à plomb* ſur les côtés, également utiles pour la perſpective. Ainſi le chaſſis perſpectif eſt cenſé ſe terminer de toute part en ligne droite, quelle que ſoit la forme du tableau.

Cela poſé, il faut convenir de la hauteur de l'œil du regardant, pour la fixer ſur le tableau par une ligne qui eſt perpendiculaire au rayon principal, (*Loi VII*), cette ligne (en perſpective) ſe nomme *ligne horiſontale*. Sa hauteur eſt celle où le regardant eſt cenſé arrêter ſa vue; ſoit que l'horiſon réel ſe voye dans le tableau, ſoit que la ſcène ſe paſſe dans un lieu renfermé; car la ligne horiſontale eſt ainſi appellée, parce que la vue de l'homme eſt arrêtée par l'horiſon, lorſqu'il fixe le terme d'un eſpace de terre unie. S'il eſt placé ſur une hauteur, l'horiſon eſt haut pour ſes regards, & lui laiſſe un eſpace très-conſidérable proportionné à ſon dégré d'élévation. S'il eſt aſſis ou deſcendu dans une partie de terrein enfoncé, alors ou il n'appercevra qu'un léger intervalle entre lui & l'horiſon, ou même il pourra ne plus rien voir du terrein. L'horiſon, dans ce dernier cas, eſt pour lui au-deſſous de la terre, parce qu'il eſt toujours au niveau de ſon œil.

La hauteur de la *ligne horiſontale* ſe tracera à volonté, ſi l'ouvrage eſt ſuſceptible d'être placé en différens lieux & à différentes hauteurs, comme, par exemple, un tableau de cabinet. Mais ſi l'ouvrage eſt immuable, ou il touche la terre, ou il en eſt éloigné & peut être placé au deſſus de l'œil du ſpectateur. Dans le premier cas, la ligne horiſontale doit être tracée à cinq pieds environ, hauteur commune de la vue; elle le ſera plus bas à meſure que l'ouvrage ſera plus élevé. Cependant un ne ſuit ce principe à la rigueur que pour les genres de peinture ſuſceptibles d'illuſion, comme le ſeroit de l'architecture, de la boiſerie, une croiſée feinte, &c. Mais dans les tableaux d'hiſtoire, dont le but eſt d'inſtruire, de toucher, & qui ne peuvent pas tromper, on doit choiſir pour la ligne horiſontale, la hauteur la plus convenable au ſujet, ſans s'occuper de celle qu'auroit preſcrit le principe, s'il eût fallu ſe déterminer par le lieu que l'ouvrage doit occuper.

Quelle que ſoit la hauteur adoptée pour la ligne horiſontale, elle doit toujours ſe tracer parallelement à la ligne de terre A, B, *pl. II. fig.* 3.

La ligne horiſontale comprend toute la largeur du tableau, & la vue doit, ſans être obligée de changer de ſituation, en parcourir toute l'étendue. En l'embraſſant d'un coup d'œil, le *rayon principal a a*, *fig.* 1. *planche I*, & *E*, *fig.* 2. *pl. II.* ſe termine ſur un point de cette ligne. On ce point ſe nomme en perſpective le *point de vue*, ou moins ordinairement le *point principal*. JEAN COUSIN, C. *fig.* 3. *pl.* II.

Comme les tableaux peuvent être regardés de différens côtés, le peintre peut placer le *point de vue* à tous les endroits de la ligne horiſontale. Mais ſi ſon ouvrage doit être vu plus particulierement d'un ſeul coté, il aura égard à cette circonſtance pour ne mettre le *point de vue* que dans un endroit qui ſe rapporte au regard du ſpectateur.

Le *point de vue* ſe met rarement hors du tableau, à moins que ce tableau ne ſoit très-étroit. Dans ce cas, la ligne horiſontale pouvant ſe prolonger hors du tableau à un tel dégré qu'elle ne puiſſe former qu'un angle étroit que l'œil embraſſera facilement, (F. *fig.* 2. *pl. II.*), le *point de vue* pourra ſe placer ſur la partie de cette prolongation de la ligne horiſontale, & cette partie qui ſera occulte, ſera cenſée cachée par quelques corps pour l'œil du regardant qui, ſans lui, auroit pu l'embraſſer aiſément. Par la raiſon inverſe, on ſent qu'il ſeroit déraiſonnable de placer le *point de vue* hors d'un tableau d'une grande largeur. Nous verrons que toutes les lignes du tableau qui ſont paralleles au *rayon principal*, tendent au *point de vue*. Ainſi les parties ſuyantes des objets ſuivent cette direction. Mais quelle regle nous apprend à fixer leur profondeur relpective? c'eſt celle du point de diſtance.

Le *point de diſtance* ſe met ordinairement ſur la ligne horiſontale: ſa place eſt déterminée par la diſtance réelle ou ſuppoſée du regardant, au tableau. Le choix de cette diſtance demande une grande attention de la part de l'artiſte; car s'il la ſuppoſe trop courte, les objets de ſon tableau montreront une grande ſuperficie, & ſi l'ouvrage eſt placé au-deſſus de la hauteur de l'homme, ils ſembleront tomber ſur le regardant.

Les loix de l'optique indiquent quelle doit être cette diſtance. (*Loi VII. pl. II. fig.* 2.) L'œil, comme nous l'avons démontré, ne peut embraſſer un objet étendu lorſqu'il en eſt trop près. Pour jouir d'un enſemble, il ne faut pas qu'il forme avec la prunelle la baſe d'un angle plus grand que de 45 dégrés. Mais ſi l'on veut que la vue ſaiſiſſe l'ouvrage avec aiſance, on peut encore réduire cet angle à quarante, trente dégrés, ou moins encore. Or comme de tels angles ont

Digitized by Google

en longueur deux fois ou deux fois & demi la largeur de leur base, il est nécessaire que le peintre éloigne le *point de distance* du point de vue, d'une fois & demie ou deux fois de la plus grande étendue du tableau, soit qu'elle se trouve dans la hauteur, ou que cette plus grande étendue soit dans sa largeur.

Les lignes qui tendent au *point de vue* se nomment *rayons visuels e, f, pl. II. fig.* 3. Leur usage est de déterminer perspectivement les hauteurs & les largeurs.

Les lignes qu'on tire au *point de distance* s'appellent diagonales *g, h, pl. II. fig.* 3. & servent à déterminer la profondeur apparente des *plans* & des *solides*. Nous disons apparente, car les grandeurs réelles des objets n'existent jamais dans un tableau que pour les faces qui sont paralleles à l'œil, soit qu'elles le soient aussi avec la ligne de terre, soit qu'elles lui soient perpendiculaires.

Après avoir exposé les moyens employés dans la perspective, nous allons en faire voir l'usage dont le résultat est l'effet perspectif des plans & des solides de toutes les formes & dans toutes les situations. Notre dessein est de nous borner aux seules opérations absolument nécessaires à prouver nos principes.

Observation.

Avant que de mettre en perspective l'objet qui doit entrer dans le tableau, le peintre en doit bien arrêter toutes les dimensions.

ARTICLE PREMIER.

Des Plans.

Mettre en perspective un quarré.

La ligne horisontale ayant été choisie en A, B, *pl. II. fig.* 3. le point de vue en C. & le point de distance en D. on veut avoir la perspective du quarré géométral *a, b, c, d*, lequel est tracé sous la ligne de terre. Des points *a, b*, tirez les rayons visuels *e, f*, qui donneront perspectivement les paralleles *a, c*, & *b, d*. Pour déterminer la profondeur que ce plan en perspective doit avoir, eu égard à la distance; du point *b* (opposé au point de distance), tirez à ce dernier point D une diagonale *g*, & vous aurez sur le rayon *e* une section *h*, qui donnera la profondeur apparente du quarré *a, b, c, d*. De cette section *h*, tirez une parallele à la ligne de terre, & vous aurez tout le quarré en perspective.

Observez que si le *point de distance* au lieu d'être en D, se trouve en E, c'est-à-dire, plus éloigné du point de vue, alors la section *h* se trouvera en *i*, ce qui diminuera d'autant la profondeur perspective, suivant ce que nous avons dit sur l'effet du point de distance.

Il est encore à remarquer qu'ayant voulu faire un quarré *équilateral*, il étoit superflu de dessiner le géométral *a, b, c, d*, & que la seule longueur *a, b*, donnée sur la ligne de terre, eût suffi pour rendre le quarré perspectif par les deux rayons visuels, & par la diagonale prise du point *b* en D ou en E.

Article II.

Mettre un parallelograme en perspective.

Le géométral *a, b, c, d, pl. III. fig.* 1. parallelograme étant donné pour mettre en perspective; de deux points *a, c*, qui touchent à la ligne de terre, tirez les rayons visuels au point A, afin de déterminer les faces fuyantes; ensuite prenez la profondeur réelle *a, b*, & la portez sur la ligne de terre en *e*, & de ce point tirez la diagonale au point de distance B, ce qui déterminera la profondeur perspective du plan proposé.

Si cependant le géométral devoit être placé sur le coin du tableau en C, vous ne pourriez vous donner le point *e*, sur la ligne de terre; en ce cas vous marqueriez la hauteur en dedans du parallelograme de *c*, en *f*, & tirant de ce point *f*, vous auriez la section à la même hauteur que en *e*, ainsi qu'il se voit dans la figure.

Article III.

Mettre en perspective un plan qui doit être éloigné de la ligne de terre dans le tableau.

Le parallelograme *a, b, c, d, pl. III. fig.* 2. devant être éloigné du tableau comme de *e* à *a*, de *f* à *b*, élevez des deux points *a, b*, deux perpendiculaires jusqu'à la ligne de terre, & de leur rencontre *e f*, tirez les rayons au point de vue D, ce qui donnera la perspective du plan proposé. Ensuite portez en *g* la distance *f b*, *e a*, & de ce point *g*, ayant tiré une diagonale, vous avez une section sur le rayon visuel *i*, qui détermine la distance perspective du plan au bord du tableau. Pour avoir la profondeur de ce plan, du point *g*, marquez en *h* la hauteur *b, d*, & de ce point *h*, tirez une diagonale au point de distance B, & la section de cette ligne sur le rayon *i*, vous donnera la profondeur perspective du plan.

Nota. Les méthodes précédentes suffisent pour mettre en perspective tous les plans réguliers paralleles à la ligne de terre.

Article IV.

Mettre un cercle en perspective.

Entre toutes les méthodes proposées pour tra-

Digitized by Google

cer régulierement en perſpective un plan circulaire, nous n'en avons pas trouvé qui ſoit préférable à celle de Serlio, rapportée par le P. Du Breuil.

Faites un demi-cercle A B C, *pl. III. fig.* 3. à l'endroit où vous voulez tracer le cercle ſur le bord du tableau. Après avoir elevé une ligne C au point milieu, diviſez les deux quarts de cercle A B en parties égales *o*, *o*, *o*, &c; de ces points, élevez des perpendiculaires à la ligne de terre : tirez des *points* qu'elles vous donneront, & des deux extrêmités du demi-cercle, des rayons viſuels. De l'angle du premier rayon D, tirez la diagonale au point de diſtance, & vous aurez la ſection E, qui vous donnera un quarré perſpectif, ainſi que nous l'avons montré dans la premiere opération. De toutes les ſections que fera la diagonale ſur les rayons viſuels donnés par les perpendiculaires *oooo*, &c. tirez des paralleles à la ligne de terre, & des ſections de ces paralleles ſur les rayons viſuels, vous aurez des points avec leſquels vous formerez très-aiſément un cercle perſpectif & régulier.

Autre Méthode.

Lorſqu'avec la méthode précédente, on aura appris à deſſiner régulierement des cercles perſpectifs, on pourra employer la méthode commune qui ſuffira pour une perſonne déja exercée. Elle eſt plus courte.

Faites un quarré géometral A B, *fig.* 4. *pl. III.* diviſez-le régulierement par des diagonales, & de leur centre formez le cercle dont le quarré vous donnera le diametre demandé; des ſections *a b c d* que fera le cercle ſur les diagonales, élevez deux perpendiculaires. Enſuite tirez des rayons viſuels des points que ces deux perpendiculaires donneront ſur la ligne de terre. Tirez auſſi des rayons viſuels des extrêmités du quarré & de ſon milieu. Tirez une diagonale au point de diſtance, & une autre diagonale de l'angle *e* à l'angle *f*, que formera le quarré perſpectif, & des ſections de ces diagonales avec les rayons viſuels, vous aurez des points avec leſquels vous pourrez tracer le cercle perſpectif.

Nota. 1°. Si le cercle, dans le tableau, doit être éloigné du premier plan, on commence par donner au quarré, le degré d'enfoncement deſiré ainſi qu'il a été montré par la troiſieme opération. Voyez *pl. III. fig.* 1.

2°. L'opération de cercle que nous venons de démontrer, pourra ſervir aux autres formes circulaires, telles que celles qui ſont *ellyptiques*, avec cette différence qu'il faudra tracer l'ellypſe dans un parallelograme qui donnera les diametres demandés, & qu'il ſera placé dans le ſens qu'on aura deſiré.

Article V.

Mettre en perſpective les plans irréguliers.

Avant que d'indiquer la méthode propre à cette opération, il eſt bon de réſumer ce que nous avons dit juſqu'ici relativement aux principes qui donnent les grandeurs perſpectives des plans. Ils ſe réduiſent à établir les moyens de donner leur eſpace en largeur parallelement à la ligne de terre, & leur eſpace en profondeur ou enfoncement dans le tableau; la premiere ſe donne par les rayons viſuels, & celle-ci par les ſections que font ſur ces rayons les lignes tendantes au point de diſtance. Ces deux ſortes de lignes partent des mêmes points du géometral qui donnent ſouvent divers points ſur la ligne de terre, dont les uns tendent au point de vue, & les autres au point de diſtance.

Pour rendre cela facile dans la pratique, propoſons les trois points originaux *a*, *b*, *c*, *pl. IV. fig.* 1. à placer en perſpective. Vous élevez perpendiculairement ſur la ligne de terre les lignes *d*, *e*, qui ſont deſtinées à donner des points qui doivent tendre aux rayons viſuels. Enſuite, avec le compas, vous prenez la diſtance *e*, *c*, qui eſt celle du point *c* à la ligne de terre; or cette diſtance eſt la profondeur qu'on veut avoir en perſpective dans le tableau. Vous la portez donc de *e* en *g*. Enſuite tirant du point *g* au point de diſtance, la ſection *h* donne l'enfoncement perſpectif du point *c*, & le rayon viſuel tiré du point *c*, vous a donné la place perſpective du même point relativement aux deux autres points *a*, *b*, mis auſſi en perſpective aux points *i*, *k*.

Ces principes poſés & bien conçus, ayant à mettre en perſpective le géometral irrégulier A, *pl. IV. fig.* 2. élevez (pour les eſpaces de largeur) les perpendiculaires partant de chaque point du plan géométral, juſqu'à la ligne de terre. Ces points venant de ſes perpendiculaires, tendront par des rayons au point de vue. Puis (pour les diſtances en profondeur dans le tableau) tirez une perpendiculaire *a* du point *b* oppoſé au point de diſtance B, ſur cette perpendiculaire, marquez les diſtances géometrales que vous avez à donner de tous les points du plan, à la ligne de terre ou bord du tableau *a*, *b*, *c*, *d*, placez ces mêmes meſures ſur la ligne de terre en 1, 2, 3, 4, puis de ces points, tirez des lignes au point de diſtance juſqu'au rayon *k* venant de la perpendiculaire *a*, *b*; enſuite de ces diſtances, coupez les rayons viſuels par des paralleles à la ligne de terre, & où le rayon viſuel *f* partant du point *h*, rencontrera la parallele de diſtance 4, venant du même point *k*; ce ſera la place perſpective de ce point *h*, & ainſi de tous les autres points du plan géometral irrégulier propoſé à mettre en perſpective.

Digitized by Google

Nota. On conçoit que cette méthode donnera la perſpective de tous les plans tant réguliers qu'irréguliers.

Remarque.

Le plan perſpectif ſe trouve dans le tableau du ſens contraire à celui qui eſt propoſé pour le géometral A. c'eſt-à-dire, que le point *g* en bas dans le géometral, ſemble être en haut dans le plan perſpectif. Cependant il eſt dans une égale poſition, relativement à la ligne de terre; car le point *g* eſt, dans le géometral comme dans la perſpective, le plus éloigné du bord du tableau.

Mais ſi l'on vouloit que le géometral fût mis perſpectivement dans le ſens oppoſé, il ſuffiroit de porter ſur la ligne de terre les meſures de la perpendiculaire *b*, *a*, d'une maniere contraire à ce qui a été fait, & de mettre le point *a* en 1, le point *d* en 2, & ainſi des autres.

Article VI.

Mettre en perſpective un plan vu par l'angle. Du point accidental.

Nous avons vu, dans l'article I, que toutes les paralleles perpendiculaires à la ligne de terre étant en perſpective, devoient tendre au point de vue. Nous avons vu auſſi que toutes les lignes qui ſe préſentoient parallelement à l'œil du regardant, ſe faiſoient paralleles à la ligne de terre. Mais lorſqu'un objet ſe préſente obliquement dans le tableau, aucune de ſes faces n'eſt parallele à la ligne de terre, ni ne peut tendre au point de vue, comme nous l'avons vu dans la *fig.* 2. *pl. IV.* Ces plans vus obliquement, ſe peuvent mettre en perſpective ſuivant la méthode indiquée par cette figure. Cependant ſi l'on avoit pluſieurs rayons à réunir en un même *point;* ce qui arriveroit, ſi l'objet à mettre en perſpective étoit orné de moulures, on ſeroit forcé de le trouver, & il ſeroit autre que le point de vue & le point de diſtance: & où toutes ces moulures devroient ſe réunir, ce *point* ſe nommeroit le *point accidental*: il faudroit le trouver par le plan de l'objet; c'eſt ce que nous allons démontrer dans cet article par la *fig.* 3. *pl. IV.* avant que de paſſer à l'élévation des corps ſolides.

Après avoir mis en perſpective le quarré A vu par l'angle, ſuivant la méthode démontrée dans la *fig.* 2. ſi vous deſirez trouver les *points accidentaux*, prolongez les lignes *a*, *b* & *a d*, juſqu'à la ligne horiſontale, & où ces lignes y ſeront des ſections B, C, elles vous donneront des *points accidentaux*.

Vous remarquerez que le *point accidental* ne ſe place dans l'horiſon que dans le cas où l'objet eſt poſé de niveau au plan de terre ou terrein du tableau. Car ce terrein & tous les plans qui ſont de niveau, tendent à l'horiſon qui lui-même fait le niveau du rayon principal. Voyez *Loi V.* & *VII.* Mais ſi le plan à mettre en perſpective étoit incliné de maniere à ne pas ſuivre le niveau du terrein, alors le *point accidental* ſeroit ou dans le champ du tableau, ou hors du tableau, dans le lieu où tendroit une ligne partant d'une des faces viſibles de la *ſcénographie*, ou plan de l'objet mis en perſpective. Cette ligne, ſoit au-deſſus, ſoit au-deſſous de la ligne horiſontale, ſeroit fixée ſur une perpendiculaire priſe dans l'horizon, d'après le plan de l'objet ſur le terrein; ainſi ſuppoſez le quarré perſpectif 2. *fig.* 4. élevé du terrein, & déclinant de l'horizon, comme de *b* en *a*, le *point accidental* de la face *c d* ſe trouveroit en *e*, ſur une ligne perpendiculaire élevée au point *b* qui ſeroit le *point accidental* du plan ſur l'horizon.

Nota. Quelques auteurs ont appellé ces points *aériens*, quand ils ſe trouvent au-deſſus de l'horizon, & *terreſtres* quand ils ſont au-deſſous.

Article VII.

Des Solides.

La perſpective d'un ſolide eſt une figure plane compoſée des perſpectives de chacune des faces du ſolide que l'œil peut voir à la fois. Leçons d'Opt. de La Caille. Rien n'eſt plus exact que cette définition du ſujet qui va nous occuper; car un objet polygone, piramidal, ſphérique ou autre, mis ſur un tableau ou deſſin en perſpective, n'eſt autre choſe qu'une figure abſolument plane, qui raſſemble toutes les faces qui ſont viſibles toutes enſemble dans la nature, ou *objet original*. Ainſi le *ſolide*, en perſpective, differe en cela du *plan* auſſi en perſpective, que celui-ci, quoique raccourci, ſe voit en ſon entier, au lieu que le *ſolide* ne peut préſenter à l'œil qu'une partie des faces de ſon original. D'où ſuit ce *corollaire* de l'auteur que nous venons de citer. *La perſpective d'un polygone ne peut être ſemblable à ſon original, à moins que le plan de ce polygone ne ſoit parallele*, (pour l'œil du regardant.) *au plan du tableau.*

L'opération ſuivante va prouver tous ces principes.

Ayant à placer ſur le bord du tableau un *cube* dont le plan aura deux pieds quarrés, & la hauteur un pied; marquez ſur la ligne de terre la meſure donnée 1, 2, au lieu où vous voulez placer votre *ſolide*, & formez votre plan perſpectif ſur les méthodes données, *Art. I, Plan II. fig.* 3. Enſuite du point *b*, *planche V. fig.* 1. élevez une perpendiculaire à laquelle vous donnerez un pied de hauteur *e*. De ce point *e*, tirez le rayon viſuel: faites-en autant ſur le perpendiculaire *d*, & des points *a* & *c* du plan, ayant élev[illegible]

élevé des perpendiculaires ; où elles rencontreront les rayons visuels partant des points *e*, *e*, ce sera la hauteur perspective des quatre angles des quarrés. Si de ces angles on tire des paralleles sur les faces paralleles à la ligne de terre, & des lignes au point de vue pour les faces perpendiculaires à la ligne de terre, vous aurez l'élévation perspective d'un corps solide demandée.

On sent que cette opération suffira pour parvenir à mettre en perspective toutes les formes de *solides* dont toutes les faces latérales sont égales en hauteur.

On voit, par le résultat de l'opération, que toutes les faces du cube perspectif ne sont pas visibles, & que l'ensemble de cette figure réellement plane, présente trois faces, dont deux sont fuyantes.

ARTICLE VIII.

Elever en perspective un solide dont les hauteurs sont différentes.

Pour faire cette opération, il faut établir une échelle d'élévation. Ainsi, les mesures du tableau étant divisées en pied sur la ligne de terre 1, 2, 3, &c. *pl. V. fig.* 2. vous élevez arbitrairement une ligne A, B, perpendiculaire à la ligne de terre, & vous la divisez par les mêmes mesures 1, 2, 3, 4, 5. L'usage de la première mesure est pour les largeurs des plans; celle d'élévation est pour les hauteurs du cube. Des deux extrémités de cette derniere échelle, portez des rayons sur la ligne horizontale. A cet égard on peut prendre un point arbitraire sur l'horison : il n'est pas nécessaire de tendre les rayons de l'échelle au point de vue; puisque, à quelqu'endroit de l'horison qu'ils soient dirigés, l'échelle produita les mêmes mesures.

Votre échelle étant faite, tracez perspectivement le plan du *solide* que vous voulez former. De chacun de ses angles, élevez des perpendiculaires, & prenant sur l'échelle d'élévation les hauteurs perspectives des pierres en talus que vous avez à tracer, portez-les par des paralleles *e*, *e*, *e*, *e*, *e*, *e*, sur les lignes élevées du plan, & où les paralleles couperont ces lignes, feront les hauteurs demandées.

ARTICLE IX.

Mettre en perspective un solide vu par l'angle, avec retraites & saillies.

Quoique nous ne puissions pas nous abandonner à tous les détails de la perspective, nous ne voulons cependant pas obmettre les opérations qui servent de principes & de bases à toutes celles qui sont du même genre. Nous allons ici exposer celles qui regardent les corps à *saillies* & *retraites*, par un simple escalier à deux marches, vu par l'angle.

Le plan ou l'assiette des deux marches à mettre en perspective, ayant été tracé *fig.* 3. *pl. V.* de la maniere qui a été expliquée dans l'*art. VI*, suivant la *fig.* 3. *pl. IV*, je commence par former mon *échelle d'élévation* B D, placée sur le point B, extrémité du rayon venant de A. point de vue qui a servi à tracer mon plan en perspective. Voulant donner à mes marches six pouces de hauteur, faisant moitié de leur emmarchement dont les mesures qui ont servi au plan, sont marquées sur la ligne de terre, 1 *pied* ou 12 *pouces*, je divise mon *échelle d'élévation* en demi-pieds marqués 6, 12, & plus si je voulois faire plus de deux marches. Ces marques de mon *échelle* serviront à déterminer les hauteurs perspectives des deux marches en cette sorte. Premierement, de l'angle *b* du plan perspectif, j'éleve une perpendiculaire *b*, *e*, qui étant coupée en *e* par le rayon 6, A, me donne la hauteur de la premiere marche. Ensuite du même plan perspectif, j'éleve, pour former la seconde marche, une autre perpendiculaire *c*, *d*, qui me donnera en *d*, la hauteur de la seconde marche par le point que donnera à cet endroit *d*, la section du rayon 12, A. Cette même perpendiculaire coupée en *a* par le rayon 6, A, donne en même temps audit point *a*, la largeur perspective de l'emmarchement de la premiere marche, & par conséquent le bas de la seconde. Une fois mes deux marches étant profilées perspectivement sur l'angle le plus près de la ligne de terre, je tire des points *b*, *e*, *a*, *d*, des lignes indéterminées aux points accidentaux E, F : j'éleve de tous les angles du plan *f*, *g*, *h*, *i*, *k*, *l*, des perpendiculaires, ainsi que je l'ai fait pour l'angle de devant, & j'obtiens par ce moyen des points donnés par les sections que font sur ces perpendiculaires les lignes tendantes aux points accidentaux. Or, ces points produiront les angles de retour qui, étant profilés, acheveront l'apparence perspective de l'escalier proposé.

Par cet exemple, on peut juger que cette méthode amènera facilement à tracer perspectivement tous les solides avec saillies & moulures. En ne perdant pas de vue le principe de cette opération fort simple, savoir que les largeurs & profondeurs de toutes les moulures qu'on aura à faire doivent être déterminées sur la ligne de terre ou une autre ligne qui lui soit parallele, & que toutes les hauteurs soient marquées sur l'*échelle d'élévation* dont nous venons d'établir l'usage.

ARTICLE X.

Méthode générale. Treillis perspectif.

Quoique tous les principes fondamentaux

soient réunis dans les figures que nous avons données pour les opérations proposées, il faut cependant avouer que les procédés indiqués ne suffisent pas pour résoudre toutes les difficultés que présentent les différentes figures à mettre en perspective. C'est pourquoi nous devons prévenir que pour acquérir une facilité de tracer exactement toutes les figures, il faut les étudier dans les auteurs qui ont traité de la perspective pratique, ou mieux encore prendre des méthodes sûres sous un maître habile. Et lorsqu'on aura la connoissance des diverses formes que prennent les objets selon leur plan, leur distance & le point d'où ils sont censés être vus, & qu'on aura l'habitude de les tracer, il sera bon, pour exécuter promptement, de se faire une méthode générale qui indique seulement les hauteurs & largeurs des objets en quelqu'endroit du tableau qu'ils soient situés. Assuré de ces deux proportions, le peintre habile tracera ces objets avec assez de justesse sans multiplier les opérations pour chacun d'eux.

Lorsque les objets d'un tableau sont compliqués, il faut faire un dessin à part de toutes les opérations perspectives qu'il exige. Ainsi ayant un papier d'une proportion relative à celle de votre tableau, faites sur le bord inférieur la division proportionnelle des parties qui vous représenteront les pieds, pouces & lignes qui composent sa largeur. Faites la même division sur l'un des bords latéraux, pour en marquer la hauteur proportionnelle, de la même maniere à peu-près qu'on l'a fait sur la ligne de terre, & celle d'élévation. *pl. V. fig* 2. & comme vous le montre ici la *fig.* 1. *pl. VI.* De toutes les divisions de la ligne de terre marquées 1, 2, 3, &c. tirez des rayons au point de vue, coupez-les par une diagonale au point de distance & partout où se feront les sections, faites des parallèles à la ligne de terre, & vous aurez autant de pieds d'enfoncement que vous aurez de pieds de largeur. Si le terrein de votre tableau a plus de neuf pieds d'enfoncement, telle qu'est la mesure du tableau de A en B, il faut du point *o*, tirer une nouvelle diagonale, & recommencer l'opération qui vient d'être faite pour les premiers neuf pieds. On peut augmenter ainsi les dégrés d'enfoncement jusqu'à l'horison, si on le veut.

Quant au vuide qui se trouve entre *h* & *g*, on le remplit en prenant une des largeurs des pieds qui sont sur une des paralleles supérieures, comme par exemple sur celle *o*, *i*, & portant cette mesure sur la même parallele qu'il faut prolonger de *i* vers *g*, en *a*, *b*, *c*, &c. & de *o* en *p* pour l'autre extrémité du tableau; vous faites alors passer de toutes ces mesures des rayons au point de vue, & vous aurez partout des divisions qui établiront complettement le treillis perspectif.

Cet ouvrage une fois exécuté sur toutes les parties du terrein à meubler, s'il s'agit d'y placer un solide de dix pieds de large, dont la face la plus enfoncée soit à six pieds de la ligne de terre, & à six pieds du rayon *a*, A, il faudra opérer comme le montre la *fig.* 2. *pl. VI.* dans laquelle nous n'avons pas rassemblé tous les carreaux qui doivent composer le treillis ou carré perspectif, pour ne pas embarrasser la démonstration par des lignes trop multipliées. D'abord, pour déterminer l'enfoncement de votre *solide*, que vous voulez à six pieds perspectifs du point de la division marqué du n°. 6 (sur la ligne de terre), il faut mener une ligne à l'un des points de distance C, & vous aurez la section *b* sur la ligne *a*, A, qui vous donnera l'enfoncement demandé, & de ce point *b*, tirez une parallele, vous aurez la base de la face postérieure de votre *solide*. Pour en déterminer la largeur que vous voulez de dix pieds, il faut compter dix depuis le point 6, ce qui vous amene au n°. 16. De ce point 16, menez un rayon au point de vue, & où ce rayon coupera la parallele *b* en *e*, ce sera le terme de la largeur du *solide*. Quant à l'angle de devant, en supposant que le plan de ce *solide* soit un triangle régulier, dont le point *g* soit à un pied de la base, on le trouvera en opérant de cette sorte: du n°. 5 de la division sur la ligne de terre, menez un rayon visuel, & où sa section sur la diagonale *a* B vous donnera le point *h*, vous aurez un pied plus avancé que le point *f*. Sur ce point tirez une parallele *a*, *b*, *c*, & vous aurez, (en prenant moitié de l'espace *h*, *k*,) le point *g*, qui est l'angle antérieur de votre solide.

Ce plan perspectif étant déterminé, il s'agira de trouver la hauteur qu'on veut être de doure pieds; pour cet effet, du n°. 12, sur l'échelle de hauteur, menez un rayon au point de vue, & où la perpendiculaire indéterminée, élevée sur le point *b*, coupera ce rayon 12 en *o*, vous aurez la hauteur perspective de la face postérieure de votre solide, dont la largeur sera fixée par les points *p*, *q*, lesquels sont donnés par les perpendiculaires élevées des points *a*, *e*, du plan. La hauteur de l'angle antérieur sera fixée par le même moyen, c'est-à dire, en élevant sur le point (donné par la parallele *h*, sur le rayon *a*, A) une perpendiculaire en *m*, qui étant porté parallelement à *o*, *q*, vous donnera en *n* le terme de la hauteur de l'angle.

Si vous voulez placer des figures dans différens endroits de votre quarré ou treillis perspectif, pour en avoir les hauteurs, du numéro 3 de votre échelle d'élévation *a*, 3, menez un rayon visuel, & où les paralleles du plan couperont cette échelle sur la base *a*, A, vous éléverez des perpendiculaires jusqu'au 5, A, qui vous donneront des points à tous les points des plans défiés, comme on le voit par les exemples de la même *figure* 2, en *r*, *s*, & en 5, *t*.

On peut, en multipliant les échelles de hauteurs sur la ligne *a*, 3, obtenir les mesures de

Digitized by Google

tous les autres objets à élever dans le tableau, & les placer sur tous les plans possibles, dans une proportion fort exacte, même les objets qui doivent être placés au-dessus de l'horison. Nous allons en donner un exemple par une autre figure, pour ne pas mettre de confusion dans les lignes & les lettres de renvoi.

Nota. J'observerai encore une fois que les échelles d'élévation se peuvent faire à tous les endroits du tableau qu'il sera commode à l'artiste de choisir; & il peut en mener les rayons sur la partie de la ligne horizontale qui lui plaira, ainsi que je l'ai dit ART. VII, parce qu'il en résulte toujours les mêmes hauteurs progressives.

Je passe à la maniere de trouver le plan & la proportion des objets qu'on veut mettre en l'air.

Après avoir fait le treillis perspectif suivant la méthode qui vient d'être indiquée, & avoir divisé & coté les bords du dessin; si je veux placer un parallelipipede élevé à quatre pieds de terre, ce cube ayant deux pieds & demi de long, sur un pied d'épaisseur, ainsi que le montre le plan A, *fig. 3. pl. VI*; si je veux, dis-je, qu'il soit placé à un pied d'enfoncement dans le tableau, & à six pouces du rayon x, v; j'en trouve aisément la perspective sur le treillis en a, b. Si mon intention est telle que je veuille l'objet distant du plancher comme de c en 5; du point 5, je tire un rayon au point de vue v; puis ayant mené sur le rayon inférieur x, v, des paralleles partant des lignes du plan a, g, je leve sur l'échelle perspective de hauteurs, des perpendiculaires partant de la section des paralleles sur le rayon inférieur. A la rencontre de ces perpendiculaires sur le rayon supérieur 5, v, je tire des paralleles indéfinies k, k, & aux endroits o, o, o, o, où ces paralleles rencontrent les perpendiculaires élevées sur les points b, i du plan, j'ai des points qui me donnent le terme des largeur & profondeur de mon parallelipipede du côté o, o, o, o, & j'ai le terme de largeur & profondeur du côté opposé, en élevant des perpendiculaires qui offrent les points donnés par les mêmes paralleles.

Pour attacher ce *solide* au plancher avec une corde en son milieu, il faut, d'angle en angle du plan & de la face supérieure du parallelipipede, tirer des diagonales. Leurs rencontres donneront les milieux de ces parties, par lesquels milieux vous avez une perpendiculaire exacte que vous élevez indéfiniment. Il s'agit maintenant d'avoir le point de son attache au plancher; pour l'obtenir, du milieu d'en bas, ou plus simplement du milieu déterminé sur la face supérieure, menez une parallele sur le rayon 5, v, où elle le rencontre, prenez un point. Ensuite tirez du point c qui marque le bord du plancher, un rayon en c, v, & ayant élevé sur le point, (venant du milieu en r sur le point 5, v,) une perpendiculaire jusqu'à la rencontre du rayon c, v, vous menez une parallele de u en s, & à la rencontre de la perpendiculaire du milieu, vous avez le point d'attache de la corde au plancher.

S'il arrivoit que le parallelipipede ou tout autre *solide* fût incliné au-dessus, ou au-dessous de l'horison, alors sa déclinaison donneroit, par les moyens proposés, *fig. 4. pl. IV.* des points accidentaux auxquels tendroient toutes les moulures dont il seroit susceptible.

On sent par cet exemple, que le *treillis perspectif* donne les moyens prompts de mesurer les objets en l'air, à quelque profondeur qu'on les veuille placer dans le tableau.

Son usage propre, comme nous l'avons dit, aux seules personnes instruites, est d'une commodité infinie. La tradition nous apprend que le *Poussin*, *le Sueur*, *la Hyre*, & les autres peintres savans en perspective de notre Ecole, n'employoient pas d'autre méthode.

ARTICLE XI.

Donner au point de distance dans le tableau, la valeur de tel éloignement qu'on pourra desirer.

Nous avons démontré dans l'exposition des loix d'optique, LOI VII. *pl. II. fig. 1.* que le point de distance devoit être éloigné du point de vue de telle sorte, que la plus grande dimension du tableau formât avec l'œil un angle de quarante-cinq dégrés au plus. Or, la longueur d'un tel angle ayant à-peu-près un quart en sus de sa base, on conçoit que le point de distance ne peut jamais se trouver dans le tableau avec le point de vue qui y est le plus souvent placé. Il se présente d'abord un moyen, qui est de prolonger, (en allongeant le tableau par une toile, ou quelqu'autre objet,) la ligne horisontale, autant qu'il peut être nécessaire pour y mettre le point de distance à un éloignement convenable. Mais ce moyen rencontre des difficultés souvent insurmontables, surtout pour un grand ouvrage. On l'applanit, en réduisant l'échelle de la ligne de terre, & ce moyen aura le même résultat que l'opération qui éloignera en effet le point de distance en prolongeant l'horison, comme nous allons le démontrer.

Cette méthode consiste à prendre une portion de la distance réelle de l'œil au tableau, afin qu'elle puisse y être contenue, & qu'elle tienne lieu du vrai point de distance. Il faudra observer, en usant de ce procédé, de n'employer que des mesures régulieres, telles que la moitié, le quart, ou telles autres portions des profondeurs géométrales des objets, pour trouver ensuite leurs enfoncemens perspectifs. Nous apportons en exemple la *fig. 1.* de la *pl. IV.* Soit un tableau q, o, p, g, dont le bord inférieur soit divisé en

Digitized by Google

huit parties égales, lesquelles représentent autant de pieds; de chacun de ces pieds marqués par des points 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, tirez des rayons au point de vue A, si votre intention est d'avoir un carrelage enfoncé, parallelement, dans le tableau, & qui, par-là, aura autant de profondeur que de largeur, comme ici, de huit pieds. Il faut d'abord déterminer la place d'un point de distance *emprunté* en proportion régulière avec la distance réelle. Ainsi, dans cet exemple, ayant fixé le point de distance réel à dix pieds du point de vue, si nous le rapprochons de moitié, il pourra se marquer dans le tableau en B, toujours sur l'horizon.

Ce point B représentatif de la distance réelle, on pourra tenir lieu de la maniere suivante. Il faut, pour avoir la parallele *h*, *e*, enfoncée de huit pieds dans le tableau, au lieu de prendre le point 8 pour avoir la diagonale au point de distance, ne prendre que le point 4, qui est la moitié de la largeur des huit pieds, & le proportionne à la moitié du rapprochement du point de distance au point de vue. De ce point 4, menant une ligne au point *emprunté* B, vous aurez une section en *c*, sur le rayon A, *o*, qui vous donnera un point pour la parallele *h c*, marquant l'enfoncement de huit pieds perspectifs de la base du tableau.

La preuve en est que, si de l'angle *a*, je tire une ligne *b b*, à un point de distance placé à dix pieds effectifs du point de vue, j'aurai la section au même endroit *c*, sur la ligne *a* 8, par cette diagonale *a*, *b*, *b*, que par l'autre diagonale 4, B, & que les autres sections produisent les mêmes paralleles comme *d*, *e*, *f*, *g*.

Dans le cas où l'on voudroit que le treillis perspectif eût une profondeur plus considérable, comme, par exemple, de seize pieds, il faudroit du point *a*, qui donne la largeur de huit pieds, tendre au point *emprunté* B. Cette diagonale donnera sur le rayon A, *o*, le point *d* marquant l'enfoncement perspectif de seize pieds.

Si on vouloit à ces seize pieds de profondeur perspective, ajouter encore huit pieds, ce qui feroit vingt-quatre depuis la base du tableau, alors on partiroit de la section *h*, sur le rayon *a*, A, pour tirer une ligne au point *emprunté* B, & l'on auroit la section *k*, qui donneroit le point nécessaire à une parallele déterminant les vingt-quatre pieds d'enfoncement desiré.

Nous avons montré ci-devant, *article IX.* & *pl. VI. fig.* 1. comment on peut remplir de carrelage les espaces vuides entre les bords du tableau & les rayons *a*, *o*, projettés au point de vue.

Il faut observer encore que la diagonale 4, B, partant du milieu 4 du tableau, ne rencontrant que la moitié des rayons visuels qui sont A, 5, A 6, A, 7, A 8, & que par conséquent, n'y ayant que quatre sections, elles ne produisent les profondeurs que de deux pieds en deux pieds.

On remédie à ce défaut, en prenant des demi-pieds x, x, x, x, d'où on tirera des rayons visuels, qui recevront des sections de la diagonale 4, B, & produiront autant de paralleles, & conséquemment de profondeur que la grande diagonale *a*, *b b*, comme on en peut juger par les *fecantes* i, i, i, i.

On peut abréger cette opération, & obtenir les mêmes sections sur les rayons visuels A, *a o*, partant des points numérotés sur la base du tableau, en tirant des diagonales d'angle en angle des quarrés perspectifs, comme on le voit dans la figure par les diagonales de *a* en *c*, de *h* en *d*, & de *m* en *k*, qui donneront des points d'où l'on obtiendra des paralleles nécessaires à former le treillis perspectif.

Si l'on desiroit une distance aussi éloignée du point de vue que celle qui est proposée dans notre exemple, & que, faute d'espace dans le tableau, on ne pût y placer le point de la distance *empruntée* à la moitié de la distance réelle, comme on l'a fait ici en B; alors on prendroit, toujours sur l'horizon, un point comme en C, éloigné du point de vue seulement du quart de la distance reelle, & l'on y tendroit une ligne partant d'une mesure faisant le quart de la largeur du tableau, comme ici du point 2, & l'on voit que le point *h* se trouve parallele à *c*, donné par la ligne *a*, *b b*: car le point 2 est, par rapport au nombre des pieds 8, en même proportion que les deux pieds & demi de C en A, sont à la distance de dix pieds à laquelle tend la ligne *a*, *b b*.

Et par la raison que pour avoir toutes les sections dans la moitié que donne l'invervale 4, 8, il a fallu diviser les pieds en demi pieds ou six pouces; de même, pour avoir toutes les sections dans le quart que donne l'intervalle 1, 2, il faut diviser les deux pieds ou huit parties de trois pouces, alors vous aurez des paralleles pour huit pieds de profondeur, & les résultats étant les mêmes, les trois diagonales produiront des superficies telles qu'elles doivent être, étant vues à dix pieds de distance du tableau.

Article XII.

Méthodes méchaniques.

Les moyens que nous venons d'indiquer pour mettre en perspective les objets qui doivent entrer dans un tableau, sont des pratiques mathématiques qui s'étendent à toutes les formes, & les expriment avec la plus rigoureuse exactitude, sans avoir besoin de la nature. Mais quelques maîtres ont indiqué des pratiques purement méchaniques ou plutôt *machinales*, par lesquels on parvient à copier la nature assez fidelement.

Paul Lomazzo enseigne dans son traité de la

Digitized by Google

peinture, une méthode fort simple dont il attribue l'invention à Bramante, architecte célèbre. Elle a, depuis, été présentée par Dubreuil & d'autres écrivains sur la perspective. C'est la méthode de copier la nature sur un voile divisé par carreaux au travers duquel on voit la partie qu'on aura choisi : cette méthode se pratique mieux encore avec un beau verre encadré dans une bordure de bois plate. A l'arrasement de ce cadre, formez des divisions, sur chacune desquelles vous fixerez une très-petite pointe. Attachez des fils à ces pointes, dont les uns étant *perpendiculaires* & les autres *horizontaux*, donneront des carreaux conformes aux divisions. Puis ayez un papier destiné à recevoir votre dessin dans les mêmes proportions que celles de votre verre, & sur lequel vous aurez tracé autant de carreaux qui seront aussi proportionnés à ceux du verre. Tout étant ainsi préparé, placez votre verre bien verticalement devant l'objet que vous voulez imiter. Vous vous en éloignerez de maniere à voir d'un même coup d'œil tout ce qui s'apercevra dans l'encadrement du verre ; & fixant votre regard sur un point principal du tableau original, par le moyen d'un petit anneau fixé sur la table qui portera votre cadre, afin de le voir toujours de même, comme au travers d'une loupe, vous copierez ce qui se trouvera sur les carreaux correspondans de votre papier, dans chacun des carreaux du verre, & il en résultera les mêmes grandeurs & emplacemens proportionnels & perspectifs. On sent bien que cette méthode devient nulle si l'on ne veut pas se restraindre à tout ce que présente le naturel.

Leonard de Vinci, *Trattato della pittura*, chap. 322. donne une regle sur la diminution linéale des figures. » Si les figures du second plan, » dit-il, sont censées aussi éloignées du premier » plan que celles-ci le sont du regardant, alors » elles paroîtront de moitié moins grandes : il en » sera de même de celles du troisieme plan, &c. » On voit que cette leçon, quelque juste qu'elle puisse être, ne donne que la mesure de hauteurs égales entr'elles ; mais qu'elle n'établit aucun moyen de profondeur pour leurs plans, ni pour les espaces intermédiaires, d'où il suit qu'elle n'est pas d'un secours bien étendu. Nous avons cependant cru pouvoir placer ici cette regle générale qui servira à juger de la justesse des diminutions perspectives dans les grands ouvrages.

Ce seroit ici l'occasion de parler des moyens précis qu'offre la chambre obscure, si le goût général pour la physique expérimentale n'avoit universellement répandu la connoissance & même l'usage de cet ingénieux instrument d'optique.

Mais, comme il est dangereux pour une personne qui veut perfectionner ses organes & sa raison par l'exercice du dessin, de produire des ouvrages par un moyen qui ne laisse rien à faire à l'application ; comme d'ailleurs on n'est pas à portée d'avoir une chambre obscure partout où la nature offre des objets piquans à saisir ; comme aussi l'on ne peut pas toujours avoir les chassis propres à la méthode de Bramante, j'indiquerai ici un moyen simple, d'un usage universel, & qui a été employé avec le succès qui naît de la clarté & d'une juste combinaison par un artiste habile, M. *Grillet*, qui a consacré son savoir à l'enseignement du dessin.

Si l'on veut copier, par exemple, le payſage que présente la *fig.* 1. *pl. VII.* il faut, (après avoir pris la distance convenable,) commencer par desliner exactement l'arbre A, & la partie du terrein du premier plan BC. Ces objets une fois bien placés, serviront d'échelle pour toutes les autres parties du payſage. Car, portant une parallele *oculte* du point *a* de la petite fabrique située sur la montagne, juſque ſur le tronc de l'arbre A, & de même une autre parallele à la baſe, vous avez la la hauteur perſpective de *c* en *d*, & pour la largeur du même objet, vous laiſſez tomber des à-plomb ſur la terraſſe, & vous avez ſa juſte étendue de *e* en *f*. Vous répétez cette opération mentale pour la petite tour *g*, pour le petit pont qui eſt deſſous, pour les touffes d'arbres *h* & *i*, & ainſi vous obtenez les meſures & proportions relatives à l'arbre & au terrein, de tous les objets de la nature ſoumis à votre coup d'œil, vus bien en perſpective.

On conçoit que cette méthode ſera d'une utilité réelle pour les perſonnes qui ne ſavent pas la perſpective ; mais que celles qui en ſeront inſtruites, en uſeront avec bien plus d'aiſance & de ſuccès.

PERSPECTIVE DES PLAFONDS.

ARTICLE PREMIER.

Principes de la perſpective des Plafonds.

En démontrant les principes ſur leſquels roulent la perſpective propre au plafond ; il réſultera qu'une colonne ou un pilier vu dans le ſens vertical, c'eſt-à-dire, dont les hauteurs ſont paralleles à la ſurface du tableau, portera ſon plan & ſon épaiſſeur au point de vue ; mais que les mêmes objets vus en plafond, conſerveront, au contraire, la grandeur géométrale de leurs plans, & que leurs hauteurs tendront au même point de vue.

Les objets qui ſe peignent dans les plafonds, ſont cenſés être vus au-deſſus du plan du plafond, au travers d'une ſurface diaphane qui eſt ſituée au-deſſus de notre tête, dans une poſition perpendiculaire au rayon principal, & par conſéquent parallele à notre œil.

Le peintre ayant choiſi le lieu A, *pl. VII. fig.* 3. d'où ſon plafond doit être vu de la maniere la plus avantageuſe, y placera le point de vue en B, parce que le regardant étant placé dans

Digitized by Google

cet endroit, & levant la tête pour tourner facilement ſes yeux perpendiculairement au-deſſus, le rayon principal C, qui agit ſur ſa prunelle, s'arrêtera en ce point B. du plafond, ce qui y détermine le point de vue.

Ce point une fois poſé, & le regardant étant placé devant l'un des bords du plafond parallele à ſon œil, il faudra tracer la ligne horizontale *a a*, parallelement à ce bord *b b*, appellé ligne de terre dans la perſpective ordinaire.

Si, maintenant, il a à peindre dans ſon plafond une ouverture de croiſée telle que C, D, E, F, la largeur en étant donnée ſur la ligne de terre, ou plutôt ſur le bord du plafond *b b*, on tire des rayons au point de vue B, leſquels donnent les lignes de hauteurs tendantes audit point de vue B. & des angles de la croiſée E, F, & C, D, tirant des rayons à l'œil du regardant *d*: leurs ſections ſur les rayons au point de vue *h*, *i*, *k*, *l*, détermineront la perſpective de la croiſée propoſée.

Il réſulte de la démonſtration ci-deſſus; premierement, que le bord du plafond *b*, *b*, a le même office que la ligne de terre dans la perſpective verticale, & qu'il ſert à marquer les points de largeur des objets d'où l'on doit tendre au point de vue, avec cette différence que dans la perſpective des plafonds, ce ſont les lignes de hauteurs qui y ſont tendantes, & que dans l'autre, ce ſont les plans.

2°. Que la diſtance n'eſt pas arbitraire ici, comme il arrive dans les perſpectives ordinaires, mais qu'elle eſt déterminée par l'éloignement de l'œil du regardant au plafond en B, où l'axe optique le rencontre perpendiculairement.

3°. Que les objets perſpectifs, dans les plafonds, ont une apparence plus étroite du côté du regardant que du côté oppoſé, ce qui eſt conforme au réſultat des perſpectives ordinaires; puiſque les lignes tendantes au point de vue, partant de la ligne de terre, il eſt néceſſaire qu'elles y ſoient dans leur écartement réel. & qu'elles ſe rapprochent à meſure qu'elles s'en éloignent, & tendent au point de vue.

4°. Enfin, nous voyons que les parties du plan de l'objet qui ſont repréſentées ici dans l'original par l'épaiſſeur du *tableau* ſous le *linteau*, depuis *l*, juſqu'en *n*, conſervent leurs largeurs dans la peinture des plafonds, & ne diminuent qu'en raiſon de leur élévation, comme on le voit en *l*, *m* dans la figure tracée perſpectivement en *h*, *i*, *k*, *l*.

Nous donnons, *fig.* 1. *pl. VIII.* la figure perſpective de la croiſée C, D, E, F, qui a ſervi à établir nos principes, telle que le regardant A doit la voir au plafond; car ne pouvant donner notre démonſtration que ſous une apparence perſpective, nous n'avons pu développer la figure telle qu'elle naît des principes que nous établiſſons.

La ligne *b*, *b*, eſt la partie du plafond qui tient lieu de la ligne de terre.

Celle *a*, *a*, eſt l'horizontale où ſe voit le point de vue E, & toutes ces données ſont dans des rapports exacts avec les mêmes qui ſont ſur la *figure* 3. de la *planche VII.*

ARTICLE II.

Trouver ſur les plafonds les dimenſions des objets.

Nous allons donner l'application des principes que nous venons d'établir, en expoſant les méthodes connues pour opérer dans les plafonds.

Il doit être dit avant tout, que pour l'intelligence de ces opérations, quelque faciles qu'elles ſoient, il faut bien ſe rappeller des moyens propoſés dans la perſpective verticale. Dans cette ſuppoſition, ſi l'on a à peindre un plafond de neuf pieds de long ſur ſix de large, C, D, E, F, *fig.* 11. *pl. VIII.* dont une échelle proportionnée 1, 2, 3, &c. après avoir fait des diviſions relatives à celles du plafond ſur la ligne de terre; après avoir mis le point de vue, & la ligne horizontale en leurs places convenables, d'une part, à l'étendue du lieu, & à l'endroit d'où il peut être le plus aiſément apperçu, & de l'autre part, c'eſt-à-dire, par rapport au point de diſtance, quand il ſera placé au même éloignement que celui de l'œil du regardant au plafond: éloignement que je mets ici de neuf pieds de A en B, ſuppoſant que la piéce a quatorze pieds de haut: après, dis-je, toutes ces opérations préliminaires, ſi je veux prendre au pourtour une corniche d'un pied, & au-deſſus un ſocle de deux pieds, je prends ſur la ligne du plafond E F, figurant une ligne de terre, un point en 1, & un autre en 3. Affuré de ces meſures, je projette un rayon viſuel de E en A, & où des rayons tendans au point de diſtance B, & partant des points 1, 3, couperont le rayon au point de vue comme en *a*, *b*; je tire des paralleles à la ligne de terre *b*, *c* & *a*, *d*. Pour le retour, je le trouve ſur des rayons viſuels tirés des angles E, C, D, par les ſections qu'y donnent les paralleles *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*.

Obſervation. On voit que plus les objets s'approchent du point de vue, moins ils montrent de leur hauteur: c'eſt une ſuite du réſultat n°. 4 des principes que nous avons poſés dans l'article précédent.

ARTICLE III.

Mettre en perſpective les membres d'architecture, dans les plafonds.

Pour donner un exemple des différentes méthodes uſitées pour mettre en perſpective les détails d'ornemens d'architecture dans les plaf

fonds, nous proposerons une corniche très-simple, telle qu'elle eſt géométralement profilée en *a*, *b*, *c*, *pl. IX. fig. 1.*

Pour l'opération dont il s'agit, ſi l'on ſuppoſe, par exemple, que la corniche à peindre en perſpective, doive être d'un pied de haut, on porte cette grandeur ſur un des angles du plafond dans le deſſin qu'il eſt néceſſaire d'en faire, ainſi que nous l'avons déja dit.

Avant tout autre procédé, il faut placer le point de vue au lieu qui lui doit être deſſiné, comme ici en A, centre du plafond, où l'on voit que les bords B, C, en ſont à égal éloignement. Enſuite menez un rayon *d*, A, partant de l'angle du plafond au point de vue. Tirez des points du profil géométral *e*, *f*, *c*, des lignes tendantes ſur le bord du plafond : elles vous y donneront les points *g*, *h*, *a*. De ces points, tirez au point de diſtance des lignes que vous arrêterez au rayon *d*, A, cette opération donnera les hauteurs de la corniche, qui doivent ſe trouver ſur le profil perſpectif que vous avez à former.

Pour avoir les largeurs, ou les ſaillies différentes qui doivent ſe deſſiner auſſi ſur ce profil, il faut porter ſur une ligne de niveau au bord du plafond C, les meſures deſdites ſaillies en *i*, *k*, *l*, *b*, & poſant une pointe du compas ſur l'angle du plafond *d*, *a*, vous porterez par des demi-cercles les mêmes points ſur le bord du plafond *d*, *l*, *m*, *n*. De ces derniers points, tirez des rayons au point de vue A, & de leur rencontre avec les perpendiculaires venant des points de hauteurs, *d*, *g*, *h*, *a*, priſes ſur le rayon d'angle, vous formez le profil perſpectif *o*, *q*.

On trouve le développement de la corniche perſpective telle qu'elle doit être exécutée ſur le plafond, en tirant de tous les angles du profil perſpectif que nous venons de tracer, des rayons paralleles au bord B, ce qui donne les moulures 1, 2, 3 ; & pour avoir les mêmes moulures du côté C, vous élevez des points de ſections *q*, *r*, *s*, *t*, *v* ; donnez ſur les rayons d'angles, les lignes 4, 5, 6, & vous avez exactement le trait de la corniche demandée, vue en plafond. Elle eſt de la même largeur dans les quatre côtés, le point de vue étant au centre, ainſi qu'il a été convenu.

Dans le cas contraire, où, comme dans la *figure* 2, même *planche*, on voit que le point de vue A eſt plus éloigné du bord du plafond D que de celui E ; l'opération devient un peu plus longue, en ce qu'il faut former deux profils perſpectifs, au lieu d'un ſeul, qui eſt ſuffiſant pour l'exemple précédent. Ces deux profils ſont néceſſaires, parce que la corniche doit avoir une apparence perſpective plus large ſur la partie du plafond la plus éloignée du point de vue, & qu'on ne peut obtenir ces différentes largeurs que par des profils auſſi différens.

Afin de ne pas multiplier les opérations, nous ſuppoſons dans cette *figure* 2, que le profil géométral eſt le même que celui de la corniche précédente, ce qui donne auſſi le même profil perſpectif du côté D, que ſur le bord C de la *figure* 1.

La différence de l'opération conſiſte donc à former le ſecond profil perſpectif ſur le bord E. Il doit partir du premier, & on l'obtient, 1°. en tirant, des points *a*, *b*, *c*, donnés ſur le rayon d'angle *d*, A, par les lignes venant des hauteurs de la corniche, des paralleles *g*, *h*, au bord E. 2°. En prenant pour les ſaillies ou largeurs de ladite corniche, les diſtances qui exiſtent des points donnés ſur les rayons d'angles *a*, *b*, aux extrémités des ſaillies *e*, *f* ; & en les portant ſur les paralleles *g*, *h*, en *i*, en *k*, &c. Le ſecond profil perſpectif, tel qu'on le voit de *m* à *k*, étant tracé par ces moyens ; des moulures *i*, *k*, du ſecond profil, élevez des perpendiculaires ; & des points des moulures *e*, *f*, du premier profil perſpectif, tirez des paralleles : de la rencontre de toutes ces lignes, vous aurez les points *n*, *o*, qui vous donneront un profil d'angle, d'où menant des lignes 1, 2, 3, pour le bord E, & celles 4, 5, 6, pour le bord D du plafond, vous aurez toutes les moulures demandées. En traçant le profil de l'apparence perſpective de la corniche, vous obſerverez que du côté de la corniche D D, l'angle ne donne pas une ligne droite, ainſi que dans la *figure* 1. Comme cette ligne d'angle fait voir les formes de la corniche, il faut que les renflemens apparoiſſent du côté de la plus grande largeur, comme en *a*, *n* ; & que les *gorges* ou cavités ſe portent ſur l'apparence la moins large E, comme nous l'avons fait de *n* à *o*.

ARTICLE IV.

Mettre en perſpective ſur un plafond un corps ſolide placé au de-là de ſon cadre.

Nous avons préſenté les moyens de peindre des objets dans l'intérieur du cadre, ou des bords du plafond ; on ſent qu'il eſt à préſent néceſſaire de donner des exemples pour ceux qui ſont cenſés porter ſur le nud du mur, ou même au de-là du mur.

Si dans l'eſpace d'un plafond quarré dont ſe voit une partie ſous les lignes A, B, C, *fig. 3. pl. VIII*, leſquelles lignes en forment les bords ou nud des murs qui ſe trouvent en D, E, vous avez à peindre, d'abord, une corniche qui ſera d'un pied quarré dans ſa coupe, dont la hauteur ſe trouvera au nu du mur en *a*, *b*, *a b* & *a*, *b* : enſuite des pilaſtres d'un pied quarré, couronnés par un membre faiſant ſoffite : entre leſdits pilaſtres, vous porterez la hauteur géométrale de la corniche en *c*, *d*, pour l'avoir ſur le rayon d'angle *f*, tendant au point de vue, ainſi que nous l'avons vu dans les figures précédentes. Quant à la ſaillie

Digitized by Google

perſpective de la corniche, elle eſt omiſe dans cette figure 4, pour ne pas multiplier les lignes dans l'opération ; la hauteur de la corniche ayant été déterminée par la ſection *g*, de la ligne de diſtance tirée du point *d*, je porte ſur la ligne du plafond ou ligne de terre C, F, la meſure propoſée pour la hauteur des pilaſtres, que je ſuppoſe être de ſept pieds, en *h*. De ce point, j'ai, par une ligne tendante au point de diſtance, la hauteur perſpective en *i*, ſur le même rayon d'angle *c*, *f*. Des points de ſections *g*, *i*, je tire en tous ſens des paralleles aux quatre bords du tableau par les moyens indiqués *fig.* 1, & ces paralleles déterminent les hauteurs des objets. Quant à leur épaiſſeur, je place les plans géométraux *o*, *o*, *o*, au-deſſous de la ligne de terre C, F, & je les y fais toucher, ſi je veux que la face de ces objets ſoit d'à-plomb avec le nu du mur E. Je tire alors des angles de ces plans *o*, *o*, *o*, des rayons viſuels qui s'arrêtant ſur les paralleles *k*, *k*, *k*, *k*, donnent perſpectivement toutes les faces & épaiſſeurs viſibles des objets vus en plafond.

Si on veut que l'objet, (qui eſt ici le même pilaſtre d'un pied,) ſoit centié vu au-delà du nu du mur, comme dans le plan G, diſtant de *m*, de la ligne de terre ; il faut, ſur le deſſin, placer le géométral à la diſtance deſirée, & de-là tirer des rayons au point de vue ; & pour fixer le terme des hauteurs, ſur une ligne de terre occulte *n*, *n*, (tirée de l'endroit d'où l'on veut que l'objet ſoit éloigné de la réelle ligne de terre,) placez la hauteur géométrale deſirée, & de ce point tirez la diagonale *p*, *q*, qui coupant le premier rayon viſuel partant du géométral, vous donnera la hauteur perſpective de ce corps plus éloigné, en *q* ; car ſi vous opériez à cet égard comme on fait dans la perſpective verticale, en levant des perpendiculaires des angles du plan G, juſqu'à la ligne réelle du tableau, vous auriez, par ce procédé, le plan en P, plus avancé dans l'intérieur du plafond, au lieu d'en être plus éloigné, ainſi qu'il a été demandé.

Obſervation générale.

Nous nous ſommes contentés, dans les exemples que nous venons de donner, de propoſer les opérations ſur des formes quarrées, comme étant les plus ſimples. On ſent que ſi l'on a des formes circulaires à exécuter, on peut, en opérant, appliquer les moyens que nous avons démontrés dans les *figures* 3 & 4 de la *planche III.* répondant à l'article IV. du Traité de la Perſpective verticale ou ordinaire, touchant la maniere de diviſer les cercles pour les mettre en perſpective.

PERSPECTIVE DES OMBRES.

Le contour d'une ombre reçue ſur une ſurface, n'eſt autre choſe qu'une perſpective dont le point lumineux tient lieu de l'œil ; le contour de la ſurface éclairée eſt l'original, & la ſurface qui intercepte l'ombre, eſt le tableau. LA CAILLE, Leçons élementaires d'optique.

Cette définition d'un ſavant mathématicien, nous exprime comment les formes des ombres ſont ſoumiſes à des regles de perſpective.

Avant que d'expoſer celles qui renferment les principes fondamentaux de la perſpective des ombres, nous dirons un mot de leur différence.

Les ombres ſont produites ou par un corps lumineux très-étendu, tels que le ſoleil, la lune, ou le feu d'un grand incendie, &c. ou bien par la lumiere d'une lampe, d'un flambeau, &c.

ARTICLE PREMIER.

Effet des ombres produites par les grands corps lumineux.

Les grands corps lumineux, à une grande diſtance, produiſent des ombres paralleles, parce que les rayons de la lumiere qu'ils nous tranſmettent, ſont preſque paralleles.

Si le ſoleil entre par le trou du volet d'une chambre bien fermée, il y produit un rayon de vive lumiere. 1°. Si l'on ſe place de telle ſorte qu'on voye ce rayon dans ſon exacte étendue, Voyez *pl. I. fig.* 3. on le verra égal dans toute ſa longueur ; & l'on ſçait que ſi le rayon tombe bien perpendiculairement ſur la ſurface qui recevra ſa baſe, il ſera de même grandeur que le trou qui fert de paſſage au rayon.

2°. Si l'on ſe place de maniere à voir ce rayon par une de ſes extrémités, alors l'extrémité oppoſée à l'œil du regardant, ſemblera diminuer par l'effet de la perſpective. C'eſt ainſi que les rayons du ſoleil échappés d'un nuage, paroiſſent être divergens en approchant de la terre, & ſe rétrécir à meſure qu'ils s'en éloignent.

D'après ces obſervations, ſi l'on oppoſe au ſoleil la planchette A, B, *fig.* 1. *pl. X.* on voit que la privation des rayons lumineux produit une ombre égale à la planchette, en *a*, *a*, *b*, *b*, de maniere que ſi le ſoleil étoit plus bas, elle auroit une ombre prolongée dont les bords ſuivroient les deux paralleles à la ligne de terre, comme on le voit par les lignes occultes *c*, *c*, *c*, *c*. Il en eſt de même de l'ombre du mur C, D, qui produit une ombre également parallele, recevant la lumiere de la même maniere que la planchette, & étant vue de même par le regardant.

On obſerve en cette figure, que la projection extrême de l'ombre fuit en *a*, *b*, & elle a la même tendance au point de vue que l'original en A, parce que ce terme de l'ombre, préſente à l'œil du regardant une ligne qui eſt parallele au plan de la planchette, & doit comme lui donner

un-

un rayon viſuel, étant de même perpendiculaire à la ligne de terre.

Nous allons démontrer la ſuite de ces principes, par l'explication des figures ſuivantes.

Dans la *figure* 2. même *planche*, la planchette eſt ſituée parallelement au bord du tableau, en E, F, & le principe de la lumiere au-deſſus de l'horizon, eſt placé en G, derriere la planchette, qui ſe trouve alors placée entre le corps lumineux & le regardant.

Pour trouver la projection réguliere de l'ombre, il faut d'abord convenir de la hauteur du ſoleil ou autre corps lumineux, & de ſon emplacement dans le ciel par rapport au point de vue.

Si on le ſuppoſe en face du regardant, alors il ſera perpendiculaire au point de vue, & les paralleles données par l'ombre, ſuivront la marche des rayons viſuels. Mais, dans l'exemple propoſé, la planchette E, F, étant parallele à la ligne de terre, & le principe de lumiere étant en G, il arrive que la tendance de l'ombre perſpective *a*, *a*, *b*, *b*, doit être dirigée vers un point accidental dans l'horizon, en H, lequel eſt toujours perpendiculaire au point lumineux adopté.

Cette figure montre encore que le terme de l'ombre portée eſt fixée par des rayons partans du ſoleil, & paſſant ſur les angles du corps qui interceptent la lumiere où ces rayons rencontrent les tendantes au point accidental; ils y font des ſections *b*, *b*, qui déterminent la longueur de l'ombre parallelement à la ligne de terre.

La *figure* 3 réſoud la propoſition inverſe. Nous y avons ſuppoſé que le ſoleil étant hors du tableau, (& c'eſt le cas le plus ordinaire,) éclaire les objets par le devant, & que les ombres produites par les corps qui s'oppoſent à la continuité de la lumiere, ſont projettées vers l'horizon. Dans le cas propoſé, les rayons *b*, *b*, ſe rendront au point O, déterminé arbitrairement par le peintre ſur l'horizon, & fixeront les paralleles *a*, *a*, *b*, *b*, données par la largeur du ſolide I, K. Ce point peut être un point accidental; car il n'eſt pas obligatoire que les ombres tendent, dans un tableau, au point de vue déterminé. Maintenant, pour obtenir le terme de l'ombre *b*, *b*, on deſcend d'à-plomb à ce point accidental O, une ligne à une diſtance proportionnée à celle qu'on veut donner à la hauteur du principe lumineux. Ainſi, vous voulez que la lumiere, qui eſt derriere le regardant, par conſéquent devant le tableau, ſoit à la hauteur P, portez le point qui le repréſente en bas en M, & dirigez à ce point M, une tangente aux angles du corps intermédiaire *i*, *k*, & où ſe fera la ſection *c*, ſera le terme de l'ombre.

Il peut paroître étonnant, au premier aſpect, que les lignes venant d'en bas en M, puiſſent remplacer celles qui ſembleroient devoir partir du point lumineux P; mais ce moyen pratique eſt parfaitement juſte, & devient indiſpenſable pour couper un des rayons *a*, O; car on voit de reſte que les lignes qui partiroient de P, en *d*, *d*, ne pourroient donner aucunes ſections ſur les paralleles *a*, *o*.

ARTICLE II.

Effet des ombres produites par une petite lumiere.

Les ombres de la lumiere artificielle d'une lampe ou d'un flambeau, montrent une différence ſenſible avec les grands corps lumineux, ſpécialement dans deux cas: 1°. lorſque cette lumiere plus petite eſt très-voiſine du corps qui l'intercepte. 2°. Lorſqu'elle fait, avec ce corps, une ligne parallele à la ligne de terre.

Dans le premier cas, on ſent que la lumiere d'un flambeau étant voiſine d'un ſolide, produit une ombre tellement divergente, qu'aucunes de celles qui ſont produites par le ſoleil ou la lune, ne peuvent lui être comparées. Nous nous diſpenſerons de prouver cette vérité frappante par une figure.

L'autre cas, non-moins vrai, nous paroît devoir être ſoumis aux yeux par un exemple.

Suppoſons donc que le flambeau A, *fig.* 4. *pl. X*, ſe trouve ſur le même plan que la planchette B, & placé ſur une ligne parallele au bord du tableau, qui fait le milieu perſpectif de ce ſolide, ainſi que l'indique la ligne *a*, *a*, *a*.

Le point d'où partiront les projections des ombres ſera en C, endroit où eſt fixé le flambeau ſur le plancher. Ce choix part du même principe qui fait agir dans les opérations précédentes par rapport au ſoleil; car, pour notre vue, l'à-plomb du ſoleil ne peut ſe juger que ſur l'horizon qui, lui-même, eſt le point le plus éloigné que puiſſe appercevoir notre organe. Donc, du point C, partant du pied du flambeau qu'on ſuppoſe d'à-plomb au point éclairant, ayant porté des lignes qui paſſeront par les extrémités du ſolide qui aura intercepté la lumiere, vous aurez des ombres divergentes venant en *b*, *d*.

Le terme de cette ombre ſe fixe par des rayons *b*, *d*, partant du point lumineux ou éclairant: ces rayons touchant les angles ſupérieurs *e*, *e*, du ſolide, feront des ſections ſur les lignes qui viennent du point C, & paſſent par les angles de la baſe de ce ſolide. Or ces ſections donneront, par les lignes tracées ſur le terrein, les formes de l'ombre demandée.

ARTICLE III.

Marche des ombres interceptées.

Les corps ſolides qui interceptent la lumiere, produiſent des ombres qui, à leur tour, ſont interceptées par d'autres corps. Leur marche alors

Digitized by Google

eſt infiniment ſimple : elles ſuivent la forme des objets qui s'oppoſent à leur impreſſion ſur le terrein ; c'eſt ce que nous avons cru devoir montrer dans la *fig.* 5 de la *pl. X.* ainſi le point éclairant A, dont le plan eſt en E, rencontre le bâton B, B, qui porte une ombre ſur le terrein depuis B, juſqu'en C. Cette ombre rencontre perpendiculairement le ſolide D ; le centre de l'ombre alors ſuit toutes les ſurfaces perſpectives parallelement au profil 1, 2, 3, & ne reparoît qu'à l'endroit *a*, où finit l'ombre du ſolide.

Pour opérer avec ſureté à cet égard, il faut agir, par rapport à l'ombre du corps B, B, comme ſi elle n'étoit interrompue par aucun obſtacle, & la prolonger ſur le terrein en C, par les moyens indiqués dans les articles précédens.

S'il y a complication de ſurface, on élévera des perpendiculaires à chaque endroit où l'ombre BC, rencontrera ſur le terrein les plans du corps interceptant : alors, on ſera ſûr d'avoir la marche vraie des ombres interrompues.

Obſervation. Dans tout ce qui vient d'être dit ſur la perſpective des ombres, nous n'avons fait entrer aucuns des principes qui regardent leurs effets & leurs couleurs particulieres, & qui par-là ſont étrangers à la perſpective. Telles ſont les loix de leurs degrés de force, tant par rapport à leur enfoncement dans le tableau, & à leur diſtance des corps qui les occaſionnent, que par rapport à leur rencontre. Ces différentes cauſes ſont infiniment multipliées, & n'ont trait qu'à la ſcience des effets de la lumiere & des ombres, communément nommée le *clair obſcur.*

PERSPECTIVE

DES OBJETS RÉFLÉCHIS.

Cette partie de la perſpective eſt applicable à tous les corps opaques, ſoit fluides, ſoit ſolides, qui réfléchiſſent la lumiere des objets. Ainſi, ce que nous allons dire à cet égard, ſera commun aux effets de la réflexion ſur les miroirs & autres corps durs, d'une ſurface plane, polie, & aux *réflexions* qui ſe font ſur une eau claire & tranquille.

Par ce mot de *réflexion*, on entend que les rayons lumineux, & par conſéquent coloriés, qui partent d'un objet, & paroiſſent ſe peindre ſur une ſurface plane, ne s'y abſorbent pas entiérement, mais nous en donnent l'image, en la renvoyant à nos yeux ſous le même rapport qu'elle y eſt parvenue.

ARTICLE PREMIER.

Ainſi rien n'eſt mieux fondé en raiſon que cette loi de Catoptrique : *le rayon d'incidence eſt égal à celui de réflexion.*

Comme toute la perſpective de *réflexion* ſur les corps ſpéculaires, dérive de cette loi immuable, il eſt bon, avant tout, d'en donner la démonſtration, & d'en expliquer les circonſtances néceſſaires à notre ſujet.

La ligne A, B, *fig.* 1. *pl. XI.* repréſente une ſurface ſpéculaire plane. Si l'œil placé en C, regarde cette ſurface, il n'apperçoit le point incident D en E ſur ladite ſurface, que parce que le rayon d'incidence D, E fait, avec la ligne du plan ſpéculaire, un angle D, A, égal à celui C, B, que le rayon de *réflexion* E, C, fait ſur le même plan A, B.

Donc, le rayon qui tend à l'œil, nommé *réflexion*, produit un angle égal au rayon que fait tomber l'objet D ſur le corps réfléchiſſant, & qu'on nomme *rayon d'incidence.*

ARTICLE II. *Si un objet d'une certaine étendue eſt regardé ſur une ſurface réfléchiſſante, chaque point de cet objet produit un angle de réflexion égal à l'angle de ſon point d'incidence.*

Si l'objet A, D, *fig.* 2, donne trois points incidens ſur la ſurface ſpéculaire B, C en *a*, *b*, *c*, ces trois points ſont réfléchis dans l'œil par trois rayons qui forment, avec la ſurface B, des angles égaux à ceux des rayons incidens qui leur correſpondent : ainſi l'angle E ſera correſpondant à l'angle *e* ; l'angle F à celui *f* ; & celui G à l'angle *g*. D'où il ſuit que de tous les points lumineux de l'objet A, D, qui portent des rayons incidens ſur le plan B, C, ſe réfléchit autant de rayons égaux en angles, (par rapport au plan ſpéculaire,) qui tous frappent l'œil qui les regarde.

Obſervation.

De ce que les points incidens ne tiennent pas le même eſpace ſur la ſurface réfléchiſſante en *a*, *b*, *c*, que l'original en A, D, il n'en faudroit pas conclure que l'œil les voit plus petits ; car nous jugeons moins la réelle dimenſion des objets par leur étendue apparente, & par la donnée des angles qu'ils nous portent à l'œil, que par le jugement de comparaiſon que produit dans notre ame le méchaniſme ſecret de la viſion, ainſi qu'il a été démontré dans les loix d'optique IV, V, & VI. L'objet réfléchi nous paroît tel qu'il eſt, ſi la ſurface qui en reçoit les rayons eſt parfaitement plane. « Le ſinus de l'angle de réflexion, *dit La Caille*, eſt dans un rapport conſtant avec » le ſinus de ſon angle d'incidence.... Ce rapport » eſt celui de l'égalité : ſelon toutes les expé- » riences, la différence eſt inſenſible. »

Quoique les rayons d'incidence ne pénétrent pas les corps ſpéculaires, ils nous paroiſſent y être entrés, & l'image des objets qu'ils offrent à à l'œil, nous paroît être dans le corps réfléchiſſant, à la même diſtance & dans les mêmes di-

Digitized by Google

mensions que leurs originaux, ainsi qu'il est démontré par l'opération suivante, qui tend à donner mathématiquement l'apparence des objets réfléchis.

La surface spéculaire est en A, B, *figure* 3. l'objet original est de C à D; l'œil du regardant est en E. Si l'on veut avoir l'apparence de l'original, il faut prolonger la ligne F, A, au delà de la surface spéculaire. (Cette ligne F, A se nomme la *Cathète* en catoptrique.) Sur cette ligne prolongée, marquez la hauteur C D en *c*, *d*, qui est celle de l'original, & vous verrez que les rayons de réflexion *a*, *b*, qui vont à l'œil y porter l'apparence *c*, *d*, forment des angles égaux aux rayons d'incidence *e*, *f*: vous verrez aussi que d'après cette loi, l'incidence effective de l'objet est réellement contenue dans l'espace *g*, *h*, quoiqu'il nous apparoisse situé en *c*, *d*, de grandeur égale à C, D.

Cette preuve est la seconde du principe donné dans le titre de cet article, & fait la base des méthodes de mesurer les objets réfléchis sur les surfaces spéculaires, comme on va le voir dans les exemples que nous allons donner.

Observation.

Avant que de passer aux opérations connues pour tracer la réflexion des objets dans leurs situations différentes, nous devons prévenir contre une leçon donnée par Felibien, *Vies des Peintres*, *tome* 3. *cinquième Entretien*. Cet écrivain, excellent d'ailleurs, croit que le peintre doit mesurer les *réflexions* par le point donné de l'*incidence* à la *reflexion* sur la surface spéculaire, & non en répétant toute l'étendue de la *cathète*, comme nous venons de le démontrer. Quand ce système ne seroit pas opposé aux vérités de principes établies par les meilleurs auteurs sur l'optique, l'effet de la nature le détruiroit; puisqu'il n'y a pas d'yeux qui ne voyent dans un miroir bien plan, ou dans une eau bien tranquille, que les objets y sont répétés dans leurs distances & dimensions perspectives. » Les images qu'on voit » par le moyen des miroirs plans, sont toujours » autant au-delà du miroir, que l'objet est en- » deçà, &c. Voyez La Caille. *Leçons élémen-* » *taires d'Optique*, N°. 153. »

Ainsi, le regardant situé en A, *fig.* 4. *pl. XI.* voit le vase original B, réfléchi dans la glace *a b c d* en K, de la même grandeur qu'il paroîtroit s'il étoit réellement situé en C, comme dans cet exemple qui montre D E égal à D F.

Article III. *Donner l'apparence d'un objet dans une situation droite & refléchi dans l'eau.*

Nous choisissons l'eau tranquille pour corps spéculaire dans les exemples suivans, comme celui qui met le plus souvent les artistes dans le cas d'user des regles de la perspective de *réflexion*.

Soit A, B, un poteau, *fig.* 1. *pl. XII.* formé en espece de croix, & situé dans l'eau. Il faut, pour avoir les largeurs & hauteurs, projetter des lignes de tous les points qui les terminent en *c*, *d*, *e*, *f*. Ensuite, au bas du poteau, & à l'endroit où il est au niveau de l'eau, tirez une parallele à la ligne de terre, ou base du tableau en *a*, *b*, & posant la pointe du compas à l'endroit où cette parallele *a*, *b*, est coupée par les lignes perpendiculaires, mesurez les hauteurs de l'objet, pour les rapporter ensuite sur les lignes projettées dans l'eau en *i*, *k*, *l*, &c. Et où le feront les sections de ces hauteurs, rapportées sur les perpendiculaires, vous aurez les points nécessaires pour tracer l'objet réfléchi dans l'eau.

Article IV. *Pour avoir l'apparence de* réflexion *d'un corps incliné au bord de l'eau.*

La *figure* 2, même *planche*, donne un arbre incliné A. Pour trouver sa réflexion, il faut, vers l'endroit de son pied qui est au niveau de l'eau, tirer une parallele *a a*, & posant l'une des pointes du compas sur une des parties de cette parallele où touche le pied de l'objet, comme en B; ensuite, de l'autre pointe, touchez les points de l'arbre qui vous donneront les extrémités propres à le tracer dans l'eau, telles, par exemple, que le point *b*, pour une portion du haut du tronc, & le point *d*, pour une des extrémités du feuillage. Ensuite formez des portions de cercle en prenant le premier point B pour point de centre, & mesurant les angles *b*, *g*, & *a*, *d*, vous les marquez égaux en *e* & *f*. Vous répétez cette opération autant que vous le jugez convenable à la perfection de votre figure réfléchie, & vous avez son trait exact tel qu'il vous paroît dans l'eau.

Article VI. *Méthode pour tracer les* réflexions *des corps élevés, ou éloignés du bord de l'eau.*

Ce que nous allons indiquer peut servir à déterminer les termes de la *réflexion* des objets situés au-dessus de l'eau, soit sur une montagne, soit sur quelques constructions. Leurs *réflexions* dans l'eau, perdent d'autant plus en hauteur, qu'elles naissent d'objets dont les plans ne sont pas apparens, & sont masqués par ceux qui les portent.

On en voit un exemple dans la *fig.* 3. *pl. XII.* elle offre une partie de rempart, dans l'angle & au haut duquel est une guérite. On voit que ce rempart marqué A, est construit en talus, & qu'ainsi, si l'on mesuroit la face *a*, *b*, dans toute sa hauteur, pour la reporter dans l'eau de la même grandeur, on commettroit une faute considérable; car le plan *e* de la guérite n'étant pas le même que celui du talus, il arriveroit que la figure réfléchie seroit plus grande que son propre original. Il faut donc trouver le plan juste de

Digitized by Google

l'objet qui doit être réfléchi, en laissant tomber une perpendiculaire *d*, *e*, sur la diagonale au point de diſtance. Cette meſure du plan ſe doit prendre au niveau de l'eau, lieu où doit commencer la *réflexion*; car le pied du bâtiment peut ſe prolonger juſqu'en *f*, *f*, *f*, & plus bas encore. Il ne faut pas y avoir égard: ainſi c'eſt du point *e*, produit par la ſection que fait la perpendiculaire ſur la diagonale, qu'il faut meſurer les hauteurs de l'édifice au-delà du talus qui doivent ſe réfléchir dans l'eau.

Il en eſt de même du petit fanal élevé ſur un maſſif de maçonnerie, *fig. 4*, même *planche*. On voit qu'ayant pris au niveau de l'eau le plan de ce maſſif *a*, & ayant tracé des lignes occultes *b*, *c*, vous avez une partie de ſection par le moyen de la perpendiculaire abbaiſſée du centre du fanal A. C'eſt donc du point de cette ſection que vous meſurez la hauteur du fanal & du maſſif.

On obſervera que le maſſif donnant ſa *réflexion* dans l'eau, cache une partie de la *réflexion* du fanal, dont on ne voit que depuis *d* juſqu'en *e*. Il en ſeroit de même ſi l'objet A étoit élevé ſur une partie de terre qui pût cacher une partie du corps qu'il porteroit, & qui ne ſeroit pas aſſez éloigné du bord de l'eau pour qu'on s'en apperçût par la *réflexion*.

Obſervons auſſi que les mêmes lignes paralleles qui tendent au point de vue B, dans l'original, y tendent auſſi dans ce qui eſt réfléchi. Il en ſeroit de même ſi elles tendoient à un point accidental.

Si notre ſujet n'étoit pas reſtreint à la partie de la perſpective utile à l'*art*, ce ſeroit ici le lieu d'entrer dans le détail des *perſpectives curieuſes*, ſoit qu'elles tiennent à la *catoptrique*, ou bien à la *dioptrique* Mais ces ſciences de pur amuſement, ſortent de notre projet. Les perſonnes qui voudront s'en inſtruire profondément, pourront conſulter le P. Dubreuil, ou mieux encore les ouvrages donnés par les PP. Merſenne & Niceron, Minimes. Voici en quoi conſiſtent ces perſpectives.

Leur but eſſentiel eſt de ſurprendre en amuſant, & en montrant les objets difformes ſi on les regarde ſans moyens, & qui prennent des figures régulieres, ſi on les regarde d'un point de vue donné, ou dans un miroir diſpoſé de maniere à les rapprocher, ou à travers des verres qui ne prennent de certaines repréſentations que ce qui eſt néceſſaire pour en produire une toute différente.

Sur la premiere ſorte de perſpective curieuſe, nous citerons les peintures qu'on voyoit dans la maiſon habitée par les Minimes de la Place Royale avant leur deſtruction. Voici en quoi elles conſiſtoient. Sur le mur d'un long corridor bien éclairé, on avoit peint, dans une proportion coloſſale, un S. Jean écrivant dans l'Iſle de Pathmos. Tous les traits paralleles à l'horizon, étoient prodigieuſement prolongés; ceux qui étoient perpendiculaires, ou qui y tendoient, conſervoient leurs juſtes proportions. Cette incohérence dans toutes les parties qui compoſoient cette figure, la rendoit tellement difforme, qu'en ſe promenant dans cet étroit corridor, on ne reconnoiſſoit aucunes formes qui appartinſſent à la figure humaine. Pour mieux la déguiſer encore, les maſſes d'ombres, ou de demi-teinte, paroiſſoient être, de près, de petites pierres, des parties de payſage, & autres objets répandus ſans ordre ni liaiſon. Arrivé à l'extrémité du corridor, on faiſoit regarder celui qu'on vouloit ſurprendre, à travers un trou pratiqué à cet effet dans la porte qui fermoit cet endroit, & il étoit ſurpris d'y voir le tableau que nous avons annoncé. Cela ſe concevra aiſément, ſi l'on ſe rappelle cette loi d'optique qui répond à la *figure 3. de la planche premiere: que nous ne voyons de grandeur réelle, que ce qui ſe préſente en ligne parallele avec nos yeux.* Il y avoit dans un autre corridor de la même maiſon, une Madeleine qui offroit la même ſingularité. On diſoit que le P. Niceron, auteur du Traité de Perſpective, avoit fait ces peintures. D'après cela, on conçoit que ces effets peuvent ſe varier à l'infini, en les accordant à un point de vue donné.

On a imaginé de faire des tableaux ſur des planchettes étroites, diſpoſées en angles, & placées les unes à côté des autres, de maniere qu'en les regardant parallelement à l'œil, on voit une figure difforme, ſeparée par des bandes; mais ſi on les voit en racourci, d'un point donné de maniere à n'appercevoir qu'un des rangs de planches, vous aurez une figure très-reconnoiſſable. Ce genre d'amuſement produit une illuſion plus complette, s'il eſt donné à l'œil par la réflexion d'un miroir-plan. On le doit placer au-deſſus du tableau préparé, qui étant ſens deſſus-deſſous, devient encore plus étranger à l'objet qui en eſt le réſultat.

La *Catoptrique* offre encore des effets très-amuſans par les miroirs cylindriques qui, poſés au milieu d'une carte ſur laquelle on a peint des figures fort étranges & méconnoiſſables, lui font prendre des formes naturelles, quand leurs traits épars ſont préſentés à l'œil par l'effet de la réflexion ſur un point du corps cylindrique qui en rapproche tous les rayons.

Quelques nuages peints ſur un ovale par M. Amedée Vanloo, & vus dans un miroir plan, ſitué au-deſſus, de maniere qu'il fait à peu-près angle droit avec la toile ſur laquelle ſont les nuages, offrent dans le corps ſpéculaire le portrait du Roi Louis XVI.

Ce même artiſte a montré publiquement un effet de *Dioptrique* déja connu dans les ouvrages que nous avons cités; mais dont l'application a

Digitized by Google

a été parfaitement heureuse. Il avoit représenté en plusieurs figures allégoriques, la réunion des vertus qui conviennent à un souverain, telles que la *prudence*, la *force*, &c. Ce tableau fort agréablement peint, ne montroit rien qui prévînt sur ce qui en devoit faire le résultat. Mais il y avoit une espece de lunette longue en face de cet ouvrage, au travers de laquelle on voyoit seulement le portrait ressemblant du Roi Louis XV alors régnant.

Le méchanisme de cette opération consiste, comme nous l'avons dit, à se servir d'un verre à facettes, qui dirigeant diversement les rayons que lui porte l'objet, n'en rapportent à notre œil que les points nécessaires à former une représentation qui lui est étrangere. On voyoit dans la bibliotheque de Sainte Genevieve des effets de *Dioptrique* de ce genre fort intéressans, & dont l'exécution n'est pas très-difficile, si l'on en juge par les livres de Perspective curieuse du P. Duhamel & du P. Niceron.

Perspective propre aux Theatres.

Lorsque l'on veut imiter la nature par l'art de peindre, sur des champs séparés les uns des autres, ainsi qu'il se pratique dans ce qu'on nomme des *décorations*, on sent qu'il faut user de moyens plus compliqués que pour un tableau peint sur une même superficie; car les chassis offrent des intervalles qu'il faut remplir de maniere qu'ils semblent ne faire qu'un seul & même tableau, & ils sont posés à des distances diverses qui exigent une méthode propre à les unir tous ensemble. Le choix de l'horizon, celui du point de vue, demandent encore une attention particuliere. Nous allons donc indiquer les principes adoptés sur tous ces points, pour la perspective considérée relativement aux décorations théatrales.

Cette science rencontre des difficultés insurmontables par rapport à l'horizon & au point de vue qu'on doit y mettre; car les spectateurs pour qui les décorations sont faites, étant placés à toutes les hauteurs & à toutes les distances que comportent la salle, ne jouissent pas tous sous le même aspect, du spectacle que leur présente le théatre. Cependant l'artiste ne peut partir que d'un point; il le prend ordinairement au centre de son ouvrage, sur un horizon très-bas, comme si les personnes qui sont placées au milieu du fond du parterre ou parquet, dussent seules regarder son ouvrage. C'est sur ce parti ordinairement adopté, que l'on doit composer les esquisses ou dessins qui servent de modeles aux décorations.

Ces dessins offrent l'ensemble de la décoration projettée; & ils doivent être faits de maniere qu'en les copiant, on ne puisse rien perdre des objets qui les composent, & qu'on n'ait rien de fort considérable à y ajouter. Pour cet effet, il faut que le peintre connoisse parfaitement la disposition des canaux ou coulisses, & toutes les proportions de son théatre, tout ce qui regarde la découverte que peut offrir chaque coulisse, relativement à la distance qui se trouve entre elles, & leur plus ou moins de saillie réciproque.

Le choix de la distance doit être encore un objet de ses réflexions. Quoiqu'à cet égard le peintre use d'une assez grande liberté, puisque de l'orchestre au fond de l'amphithéatre, la salle est remplie de spectateurs, il ne doit néanmoins jamais porter le point de distance au-delà de l'espace qui se trouve du bord de l'avant-scene, à la partie de l'amphithéatre qui en est la plus éloignée. Si cependant la salle présentoit très-peu de profondeur, comme celle de Vitruve à *Veronne*, ou à *Paris* celle de la rue Feydeau; alors, pour le meilleur effet de son tableau théatral, il pourroit supposer avec grande discrétion, que cette distance est un peu au-delà de la profondeur de l'amphithéatre, sur-tout si l'*avant-scene* étoit fort large, & que la *scene* ne fût pas divisée en plusieurs parties, ainsi qu'on le voit sur le théatre de Vitruve.

Le choix de l'horizon, du point de vue, & des autres points, étant une fois arrêté; il faut, comme nous l'avons dit, bien connoître la situation des coulisses ou canaux, pour s'occuper efficacement du projet; car on ne pourroit pas, sur une scene de cinq ou six coulisses, produire les inventions qu'on pourroit rendre sur celles qui, comme à l'ancienne salle des Tuileries, ou à celles du château de Versailles & de Bordeaux, en offrent douze ou quatorze.

Le dessin étant arrêté d'après les dimensions du théatre pour lequel il faut opérer, il s'agit de trouver deux choses: 1°. quel doit être l'avancement des coulisses sur la scene? 2°. à quelle hauteur doivent monter les objets, suivant les diminutions perspectives?

On résoudra la premiere de ces deux difficultés par le moyen que nous allons exposer dans la *fig.* de la *planche XII.* elle offre le plan d'un théatre avec six canaux ou coulisses de chaque côté. Le point de vue étant en avant en V, à la distance convenue, & d'après les principes que nous avons exposés au commencement de cet article.

Votre projet est de montrer un rang de piliers à sept pieds de distance l'un de l'autre, lesquels doivent paroître se suivre. Vous faites le dessin du plan de votre colonade en *a*, *a*, *a*, &c. puis menant un rayon de *a*, 1, au point de vue V, vous obtenez une section sur le dernier chassis 7 en *b*. Du point donné par cette section, vous tirez une *tangente* au plan de la premiere colonne marquée sur le chassis 2, & cette ligne coupant les autres coulisses 3, 4, 5, 6, 7, donnent des points qui déterminent la saillie de tous les chassis.

Digitized by Google

On conçoit que pour le côté opposé, les mesures se trouvent données par cette opération, si le projet est d'y représenter la même colonnade dont la ligne de plan soit perpendiculaire au bord de l'avant-scene.

La seconde difficulté, c'est-à-dire, celle qui concerne les hauteurs perspectives de la décoration, se résout par les mêmes principes appliqués sur le profil des chassis, comme on le voit dans la *figure* de la *planche XIV*. Cette coupe du théatre est sur la même échelle que celle du plan de la figure précédente, *planche XIII*. Supposons que vous vouliez faire voir un rang de piliers en colonnes, dont celle du premier chassis doit être de la grandeur *a*, *b*. Il faut alors porter cette hauteur derriere le dernier chassis en A, & à la distance obligée par le plan *a*, 1, *pl. XII*. Sur le haut du nud du fût de ce pilier, prenez un point *c*, qui est sa plus grande élévation, d'où vous tirez un rayon au point de vue V, & du point *d*, donné sur le dernier chassis 6, menez une ligne sur le premier au point *b*, & par les sections que vous donnera cette ligne sur les chassis 2, 3, 4, 5, vous aurez les hauteurs que doit avoir chaque colonne mise en perspective relativement à son éloignement du point de vue.

Les toiles de plafond s'arrêteront sur les points *b*, *a*, *a*, *a*, *a*, *d*; car nous supposons ici qu'elles portent la corniche, s'il doit y en avoir une.

Les détails d'ornemens, moulures, & autres objets réguliers qui seront sur les différens chassis, doivent varier entr'eux par rapport aux profondeurs, à raison de leurs différentes distances du même point de vue. On les tracera exactement, si, en supposant chacun des chassis dans la coulisse qui lui appartient, on les tend au même point de vue. A cet égard, chaque chassis doit avoir son point de distance particulier, comme faisant partie d'une autre toile ou tableau.

Quant aux parties fuyantes qui se trouvent au dessous de l'horizon, les lignes de profondeur doivent se tirer parallelement au bord inférieur des chassis; car on sent que si on les relevoit, comme on le feroit en tout autre cas, pour donner la tendance régulière au point de vue, il arriveroit que les parties basses laisseroient un vuide entre le trait donné par la perspective & le plancher réel du théatre: ce qui seroit infiniment choquant.

Tels sont les principes fondamentaux de cet art admirable qui, à l'aide de la disposition de la lumiere, produit des effets si agréables & si surprenans. Nous n'entreprendrons pas d'entretenir ici le lecteur de toutes les difficultés qui naissent des variétés qu'exige la disposition des différentes scènes, comme lorsqu'on offre un ou plusieurs édifices présentés obliquement au-devant de la scène, ou lorsque le théatre est meublé d'objets étrangers à l'ordre des chassis, ou lorsque l'artiste doit travailler pour des théatres dont les coulisses ou canaux ne sont pas paralleles à l'avant-scène. Non-seulement ces sortes de leçons sortiroient du projet simple que nous nous sommes proposés d'exécuter dans ce traité, mais encore nous savons que ce n'est que par des études particulieres & une pratique consommée, qu'on peut s'acquitter avec succès de ces travaux, qui réunissent ce que la science de perspective a de plus difficile: c'est dans ce genre que MM. Sarrazin, De Leuze & Subro, montrent de nos jours tant d'intelligence, de goût & de résolution, en traçant les décorations théatrales les plus compliquées, de la maniere la plus sure & la plus rapide, & en n'y offrant rien qui ne puisse être regardé avec intérêt des différentes places de la salle.

Envain l'imagination la plus riche, Servandoni lui-même, auroit-il fourni au peintre un projet de décoration digne de son nom, si celui-ci ne sait l'adapter à la nature de son théatre par les moyens pratiques qu'exigera la disposition de la salle, celle des canaux, l'ouverture de l'avant-scène, & la nature même du tableau qu'il aura à mettre en décoration; quelles regles en effet peuvent diriger celui qui est chargé de la tracer, pour donner des formes à ce qui se découvre sur les coulisses, par les spectateurs qui sont situés dans les loges de côté? Cependant il faut que la décoration ne soit pas interrompue pour eux, & qu'il y ait entre les travaux des différens chassis, un accord de perspective qui se dérange presque toujours du parti pris par l'artiste pour le point de vue commun. Nous donnons une idée de l'inconvénient qui se présente à cet égard au peintre chargé d'exécuter une décoration théatrale: *planche XIII*. nous y montrons que, des loges A & B, les spectateurs découvrent infiniment davantage de la peinture des chassis placés sur les canaux *o*, *o*, *o*, *o*, &c. & que ceux qui voyent la décoration des environs du point de vue commun V, verront beaucoup moins de chacun des chassis; ajoutez à ce travail l'inconvénient qui naît de la différence de ces points de vue A, B, V, & vous aurez l'idée de l'embarras d'un peintre de tableau théatral, qui n'auroit pas acquis une science pratique qui lui fervît à ne rien prétenter d'absolument défectueux, de quelque côté que son ouvrage puisse être regardé.

CONCLUSION.

Sans parler des effets récréatifs que nous offre la perspective curieuse, ce seroit connoître bien superficiellement la science de perspective en général, que de ne pas sentir combien elle est nécessaire à l'exactitude dans toutes les parties de l'art de peindre, combien elle fournit de moyens à une imagination féconde, & combien son étude est importante aux statuaires, aux architectes &

Digitized by Google

aux graveurs. Nous allons essayer de prouver succintement ces vérités. Après ce que nous venons de dire sur la perspective théatrale, il seroit superflu de déduire les raisons qui en feroient sentir la nécessité pour les décorations: c'est le genre de peinture où on peut le moins se passer de tous les détails de la perspective, puisqu'on n'y peut travailler d'après la nature, & que son imitation scrupuleuse peut seule suppléer la science dont nous parlons, dans les tableaux de médiocre étendue.

Néanmoins, comme il n'y a pas de points dans l'ouvrage d'un peintre, qui ne se voyent en raccourci, il n'est guere possible de rien exécuter avec sentiment & exactitude, si l'on n'est pas pénétré de la perspective. Nous sommes éloignés de croire que pour peindre une main ou une tête, on doive en faire le plan & l'élévation géométrales, pour ensuite mettre ces parties mathématiquement en perspective; mais nous disons que celui qui l'aura bien étudiée, donnera la place à chaque chose d'une maniere plus précise & plus facile. Nous disons encore que l'etude approfondie de cette science, fait connoître au peintre tous les moyens que lui peuvent fournir les plans dont il peut alors concevoir la multitude, & par-là, il peut rendre immenses les plus petits espaces de la superficie qu'il doit remplir, & qu'il doit étendre dans tous les sens, pour tromper délicieusement les yeux.

Dans ces temps heureux pour l'ART, où le peintre n'avoit pour but que celui d'instruire, de toucher & de surprendre par les ressources que donnent la connoissance de la morale, & celle des sciences accessoires de la peinture; dans ces temps où le succès dépendoit plus d'une étude profonde & d'une vive sensibilité, que d'une habitude purement pratique; dans ces temps, dis-je, on sentoit le prix de la perspective pour le peintre, au point de le croire à-peu-près nul, quand il ne possédoit pas cette science. » Autant vaudroit-il mourir, disoit Lomazzo » dans un de ses sonnets, que de vouloir dessi» ner sans savoir la perspective. »

Tanto potria morir, quel che non sappi
In prospettiva disignar niente....

Quant au statuaire, nous ne voulons pas nous occuper à lui prouver que, par rapport à l'exécution des bas-reliefs, il doit être fort instruit de la perspective. Cette discussion seroit superflue, puisque l'art de faire des bas-reliefs, comme ont fait les modernes, est celui de faire des dessins en sculpture. Pour nous qui nous rangeons à l'opinion de ceux qui n'envisagent pas les bas-reliefs comme une imitation historique, propre à transmettre à la postérité les actions compliquées par une représentation indicative des objets, comme l'ont fait les anciens; nous croyons que les efforts que font les sculpteurs pour approfondir leurs scènes par des plans prétendus perspectivement, sont inutiles. Cependant les objets qui servent à ce genre de récit, devant montrer dans les fonds, des forêts, des édifices, des ponts, &c. rien n'y sera choquant, comme le font beaucoup de bas-reliefs antiques, si l'artiste a des notions de la perspective. Mais laissant de côté cette partie de l'art du statuaire, ne doit-il pas être dessinateur? Or, rend-on la nature de relief sur une superficie platte, sans user de perspective, & l'art de copier la nature ne suppose-t'il pas aussi l'art de la regarder? Assurément on la verra mal, si, pour en rendre toutes les surfaces, on ignore comment & à quelle distance il faut que l'œil les considere, afin de les bien apprécier. Envain alléguera-t-on les succès des artistes celebres qui ont ignoré les plus simples notions de l'optique: c'est un prétexte à la paresse, & une autorité pour l'ignorance qui ne tourne jamais à l'avantage de ceux qui la réclament. Quelques connoissances de perspective détermineront aussi heureusement le statuaire sur la grandeur qu'il peut donner à son ouvrage, sur les formes qu'il doit offrir d'après les proportions des édifices, & les distances d'où il doit être vu. Par la même raison, les connoissances qui se puisent dans les loix de l'optique & de la perspective, sont indispensables pour l'architecte. S'il ne juge pas mathématiquement quel effet doit produire l'ensemble & les détails de ses constructions par rapport aux endroits d'où ils peuvent être regardés, il s'expose aux erreurs les plus grossieres, quelle que soit la beauté de son imagination & toute sa profondeur dans les autres parties de l'art de bâtir. Aussi les artistes qui n'ignorent pas en quoi consiste la belle architecture qui doit faire l'ornement des cités, commencent par s'assurer par un dessin perspectif, de l'effet d'ensemble de leurs conceptions; & c'est d'après ce dessin qu'ils fondent l'opinion du public qui doit jouir de l'exécution. Quant aux coupes, aux façades dessinées géométralement, on ne peut les ombrer avec justesse, si l'on n'est pas familier avec le traité des ombres en perspective; & c'est cette étude-là seule qui peut faire perdre dans les écoles de dessin d'architecture, les routines vicieuses qui font employer des ombres & des reflets si souvent contraires à la marche de la nature.

Quoique l'art de la gravure ne s'employe le plus souvent qu'à traduire les ouvrages de peinture par des moyens étrangers aux peintres mêmes, celui qui l'exerce ne doit pas moins s'instruire dans la perspective, je ne dis pas seulement pour redresser les fautes contre cette science qu'il rencontreroit dans un tableau digne d'ailleurs d'être transmis à la postérité par son burin; mais aussi pour faire suivre à toutes ses

Digitized by Google

tailles les mouvemens des rayons visuels, qui tendent à la convergence en fuyant vers le fond du tableau. D'ailleurs, un graveur ne peut prétendre à une réelle distinction, qu'en proportion de son habileté dans l'art de desliner la nature. Sous ce point de vue seul, la perspective est une science qu'il doit connoître comme le statuaire & le peintre.

Mais celui qui croit apprendre la perspective comme une chose de légere importance, & qui se contentera d'en avoir les premieres notions, n'en retirera pas le fruit que nous en avons promis. Il faut l'étudier sous un maître qui connoisse les loix fondamentales de l'optique, par où nous avons commencé cet article, & qui les rappelle sans cesse dans toutes les leçons pratiques qu'il démontrera, & que nous n'avons pu qu'effleurer. Si l'on manque d'une ressource aussi importante, des efforts & quelques uns des ouvrages que nous avons cités, pourront y suppléer. (*Article de M. Robin.*)

PIERRE *à broyer.* Voyez Porphyre.

PIERRE *de Fiel.* Voyez Fiel.

PIERRE GRAVÉE FACTICE. Voici la manipulation usitée pour faire des *pierres gravées* factices. On prend de ce blanc qui se trouve chez les épiciers droguistes en gros pains, & qu'ils appellent *blanc d'Espagne* ou de *Rouen*; on l'humecte avec de l'eau, & on le paitrit pour le former en gâteau à-peu-près de la consistance que se trouve la mie de pain frais lorsqu'on la paitrit entre les doigts. On emplit de ce blanc humecté un anneau de fer de deux ou trois lignes d'épaisseur, & du diametre qui convient à la pierre que l'on veut mouler. Si on ne veut pas faire forger exprès des anneaux de fer, ceux qui se trouvent tout faits dans les ciseaux, y sont très-propres; on n'a besoin que de les en détacher avec la lime. On emplit l'anneau de cette pâte, & on l'y presse avec le doigt; on met ensuite dessus une couche de tripoli en poudre sèche, au moins assez épaisse pour suffire au relief que l'on veut tirer: on se sert pour cela d'un couteau à couleur pareil à ceux des peintres; on presse légérement le tripoli avec le couteau, & on met dessus, du côté de la gravure, la pierre que l'on veut mouler, sur laquelle on appuie fortement avec le pouce, ou, pour mieux faire encore, avec un morceau de bois tel que le manche d'un outil.

Il est essentiel alors de soulever un peu, tout de suite, la pierre par un coin, avec la pointe d'une aiguille enchâssée dans un petit manche de bois, & après l'avoir laissée encore un instant, on la fera sauter entierement de dessus son empreinte avec la pointe de l'aiguille, ou on l'en détachera en prenant le moule avec les deux doigts & en le renversant brusquement. Il faut beaucoup d'adresse & d'usage pour bien faire cette derniere opération. Si la pierre ne reste pas assez longtemps sur le moule après avoir appuyé dessus, & qu'on vienne à l'en faire sauter avant que l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne ait atteint la surface du tripoli, le renversement de la pierre causera du dérangement dans l'empreinte. Si la pierre reste trop longtemps sur le moule, après avoir appuyé dessus, l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne gagne tout-à-fait les creux de la gravure, dans lesquels il reste infailliblement des parties du tripoli. Il faut donc, pour réussir, que le renversement de la *pierre* se fasse dans le moment où l'humidité de la pâte du blanc d'Espagne vient d'atteindre la surface du tripoli, qui touche à toute la surface de la *pierre* que l'on veut mouler.

Si l'on ne saisit pas ce moment, on manque une infinité d'empreintes; il y a même des *pierres* dont la profondeur de la gravure rend cette opération si difficile, qu'on est obligé, après les avoir imprimées sur le tripoli, de les laisser en cet état, jusqu'à ce que le tout soit parfaitement sec, avant de séparer la *pierre* de l'empreinte. Quoique cette pratique soit plus sûre, il faut convenir qu'elle ne laisse pas l'empreinte aussi parfaite que l'autre, quand elle est bien exécutée.

Le choix du tripoli est encore une chose de la derniere importance. Le chymiste Homberg, dans le mémoire qu'il a donné parmi ceux de l'Académie des sciences en 1712, veut que l'on se serve de tripoli de Venise qui est ordinairement jaune; mais il s'en trouve en France de rougeâtre qui fait le même effet. Il faut seulement le choisir doux & tendre au toucher comme du velours, en rejettant tout ce qui seroit dur & qui contiendroit du sable. Il ne faut pas tenter d'en ôter le sable par les lavages; on ôteroit en même temps une onctuosité qui fait que, lorsqu'on le presse, ses parties se joignent & se collent ensemble, &, par ce moyen, en font une surface aussi polie que celle du corps avec lequel on le presse. Il faut donc se contenter, après avoir passé le tripoli par un tamis de soie très-fin, de le broyer encore dans un mortier de verre ou de porcelaine, avec un pilon de verre, sans le mouiller.

Le renversement de la *pierre* que l'on vient d'imprimer étant fait, il faut en considérer attentivement la gravure, pour voir s'il n'y est pas resté quelques petites parties de tripoli; dans lequel cas, comme ces parties manqueroient à l'empreinte, il faut recommencer l'opération en remettant de nouveau blanc d'Espagne dans l'anneau, & de nouveau tripoli dessus.

Lorsque l'on est content de l'empreinte, on la met sécher, & quand elle est parfaitement sèche, on peut, avec un canif, égaliser un peu le

Digitized by Google

le tripoli qui déborde l'empreinte, en prenant bien garde qu'il n'en tombe pas ſur l'empreinte.

Lorſqu'on ſera aſſuré que l'empreinte eſt bien faite, & le moule bien lié, on choiſira le morceau de verre ou de compoſition ſur lequel on veut la tirer. Plus les verres ſeront durs à fondre, plus le poli de l'empreinte ſera beau. On taillera le morceau de verre de la grandeur convenable, en l'égrugeant avec de petites pinces, & on le poſera ſur le moule, enſorte que ce verre ne touche en aucun endroit la figure imprimée qu'il pourroit gâter par ſon poids.

On aura un petit fourneau pareil à ceux dont ſe ſervent les peintres en émail, dans lequel il y aura une mouffle; on aura eu ſoin de remplir ce fourneau de charbon de bois, de façon que la mouffle en ſoit environnée deſſus, deſſous & par ſes côtés. Lorſque le charbon ſera bien allumé, & la mouffle très-rouge, on mettra le moule, garni du morceau de verre ſur lequel on veut tirer l'empreinte, ſur une plaque de tôle, & on l'approchera ainſi par dégrés de l'entrée de la mouffle, au fond de laquelle on le portera tout-à-fait, lorſqu'on le jugera aſſez chaud pour que la grande chaleur ne faſſe pas caſſer le morceau de verre; on bouchera alors l'entrée de la mouffle avec un gros charbon rouge, de façon cependant qu'il ſe trouve un petit intervalle par lequel on puiſſe obſerver le verre. Lorſque le verre paroîtra luiſant, & que ſes angles commenceront à s'émouſſer, on retirera d'une main, avec des pincettes, la plaque de tôle; & avec l'autre main, ſur le bord même du fourneau, ſans perdre de temps, on preſſera fortement le verre avec un morceau de fer plat que l'on aura tenu chaud.

L'impreſſion étant finie, on laiſſera le tout à l'entrée du fourneau, afin que le verre refroidiſſe par dégrés, ſans quoi il ſeroit ſujet à caſſer.

Si l'on veut imprimer en creux une *pierre* qui eſt en relief, ou en relief une *pierre* qui eſt en creux, il faut en prendre l'empreinte exacte avec de la cire d'Eſpagne, ou avec du ſouffre fondu & mêlé d'un peu de minium. Il faut abbattre avec un canif & une lime, ce qui aura débordé l'empreinte, & on ſe ſervira de cette empreinte de cire d'Eſpagne ou de ſouffre, pour imprimer ſur le tripoli.

Comme, par le procédé que l'en vient de donner, on voit qu'on ne peut avoir que des *pierres* d'une couleur, on va donner celui qu'il faut ſuivre pour imiter les variétés & les différens accidens que l'on voit dans les camées.

Les agates-onyx dont on forme les camées, étant compoſées de couches de différentes couleurs, & n'étant point tranſparentes, on a pris, pour les imiter, des morceaux de verre coloré dont on ſe ſervoit pour compoſer les vitres des égliſes: on a rendu ces verres opaques en les ſtratifiant dans un creuſet avec de la chaux éteinte à l'air, du plâtre ou du blanc d'Eſpagne; c'eſt-à-dire, en mettant alternativement un lit de chaux ou de plâtre, & un lit de verre. En expoſant ce creuſet au feu augmenté par dégrés pendant trois heures, & finiſſant par un feu aſſez fort, ces verres deviennent opaques en conſervant leurs couleurs; & ceux qui n'en avoient point deviennent d'un blanc de lait, comme l'émail ou la porcelaine.

Si le feu a été bien ménagé dans le commencement, & qu'on ne l'ait point pouſſé trop fort ſur la fin, ces verres opaques ſont encore ſuſceptibles d'entrer en fonte à un plus grand feu: on peut donc ſouder les uns ſur les autres ceux de différentes couleurs, & par ce moyen imiter les lits de différentes couleurs que l'on rencontre dans les agates-onyx. On trouve même dans les vitrages peints des anciennes égliſes, des morceaux de verre dans leſquels la couleur n'a pénétré que la moitié de leur épaiſſeur: les pourpres ou couleurs de vinaigre, ſont toutes dans ce cas, ainſi que pluſieurs bleus. Lorſque ces verres ſont devenus opaques, ainſi qu'on l'a dit, la partie qui n'a point été pénétrée de la couleur, ſe trouve blanche, & forme avec celle qui étoit colorée, deux lits différens, comme on en voit dans les agates-onyx. Lorſqu'on ne veut point ſouder enſemble des verres de différentes couleurs, il faut travailler ſur ceux-là. Avant que de ſe ſervir de ces verres, qui ont des couches de différentes couleurs, il faut les faire paſſer ſur la roue du lapidaire, & manger de la ſurface blanche qui eſt deſtinée à repréſenter les figures du relief du camée, juſqu'à ce qu'elle ſoit réduite à une épaiſſeur plus mince, s'il eſt poſſible, qu'une feuille de papier.

On poſe ce verre du côté de la ſurface blanche que l'on a rendu ſi mince, ſur le moule dans lequel eſt l'empreinte de la gravure qu'on veut imiter; on le fait chauffer dans la mouffle, & on l'imprime de la maniere qu'on a dit ci-deſſus.

Les verres que l'on a rendus opaques en ſuivant le procédé ci-deſſus, étant alors ſuſceptibles d'être travaillés au tour, on y applique la pierre dont on vient de parler, &, avec les mêmes outils dont on ſe ſert pour la gravure en pierres fines, on enléve aiſément tout le blanc du champ qui déborde le relief, & les figures paroiſſent alors iſolées ſur un champ d'une couleur différente, comme dans les camées.

Si l'on ne vouloit imiter qu'une ſimple tête qui ne fût pas trop difficile à chantourner, on pourroit ſe contenter, après avoir moulé cette tête, de l'imprimer enſuite ſur un morceau de verre opaque blanc. On feroit enſuite paſſer ce verre imprimé ſur la roue du lapidaire, & on l'uſeroit par derriere avec de l'émeril & de l'eau, juſqu'à ce que toute la partie qui fait un champ à la tête, ſe trouvât détruite, & qu'il ne reſtât abſolument que le relief. S'il ſe trouve, après

cette opération, qu'il soit resté quelque partie du champ, on l'enlève avec la lime ou avec la pointe des ciseaux : on applique cette tête, ainsi découpée avec soin, sur un morceau de verre opaque d'une couleur différente, on l'y colle avec de la gomme ; & quand elle y est bien adhérente, on pose le verre du côté de la tête sur un monte garni de tripoli, & on l'y presse comme si l'on vouloit mouler. Mais au lieu de l'en retirer, comme on fait quand on prend une empreinte, on laisse sécher le moule toujours couvert de son morceau de verre, & lorsqu'il est sec, on l'enfourne sous la moufle, & on le presse avec la spatule de fer lorsqu'il est en fusion, ainsi qu'il a été expliqué ci-devant. La gomme qui attachoit la tête sur le fond, se brule : ainsi les deux morceaux de verre, celui qui forme le relief, & celui qui lui doit servir de champ, n'étant plus séparés, s'unissent étroitement en se fondant, sans qu'on puisse craindre que dans cette fusion, le relief souffre la moindre altération, puisque le tripoli, en l'enveloppant de toutes parts, lui sert comme d'une chape, & ne lui permet pas de s'écarter. Si l'on vouloit que quelques parties de relief, comme les cheveux, fussent d'une couleur différente, il suffira d'y mettre, au bout d'un tube de verre, un atome d'une dissolution d'argent par l'esprit de nitre, & faire ensuite chauffer la *pierre* sous la moufle, jusqu'à ce qu'elle soit très chaude sans rougir. Il faut prendre seulement garde que la vapeur de l'esprit de nitre ne colore le reste de la figure.

Les verres tirés des anciens vitrages peints des églises, sont ce qu'il y a de meilleur pour faire ces espèces de camées : il est vrai qu'ils ont besoin d'un très-grand feu pour être mis en fonte quand ils ont été rendus opaques, comme on l'a dit ; mais ils prennent un très-beau poli, & ne sont pas plus susceptibles d'être rayés que les véritables agates. (*Article de M. de Montamy, dans l'ancienne Encyclopédie.*) Voyez l'article Pate.

PINCEAU. (subst. masc.) Le peintre en huile, & ceux en général qui travaillent en grand, font plus d'usage de la brosse que du *pinceau* : mais les gens du monde, les meilleurs écrivains, & les peintres eux-mêmes, dans la conversation, nomment *pinceau* tout instrument terminé par un faisceau de poils qui sert à prendre la couleur, & à la poser sur le fond que l'on peint. Un peintre qui va se mettre à l'ouvrage & prendre ses brosses, dit : *je vais prendre mes pinceaux* ; les écrivains ont célébré le *pinceau* du Correge, quoique cet artiste, qui peignoit dans la plus grande maniere, se servît toujours de brosses.

Les brosses sont faites de soies de porc, & ne sont pas la pointe. Le *pinceau* est fait de poils très-doux, ordinairement de ceux de la queue du petit gris, & il se termine en pointe. Il y a des *pinceaux* à laver, à tracer, à peindre à l'huile, & celui y en a de poils d'hermines, qui sont plus particuliérement affectés à la miniature.

On ne donne pas le nom de *pinceaux* aux espèces de brosses très-douces qui sont faites de poils de blaireau ou de putois, & qui n'ont pas de pointe ; car la pointe est ce qui constitue le *pinceau* proprement dit. Elle est plus courte & plus allongée, suivant le gré de l'artiste ou l'usage qu'il en veut faire ; mais il faut toujours qu'elle soit bien garnie de poils.

Les *pinceaux* se fabriquent à-peu-près de la même maniere que les brosses. *Voyez* l'article Brosse. Plus ils sont petits, plus le poil doit en être fin. Quand le poil est bien arrangé dans le moule cônique qui sert à lui donner la forme, on lie le paquet avec un nœud pareil à celui que l'on fait aux brosses. On se sert de fil fort & d'une grosseur proportionnée à celle du *pinceau* : on lie seulement ce fil en deux ou trois endroits un peu éloignés les uns des autres, & on a soin que le nœud soit bien serré. On fourre ensuite le tout dans un tuyau de plume ouvert par les deux bouts : l'ouverture du petit bout de la plume étant la plus petite, doit répondre au côté de la pointe du *pinceau*. On fait entrer celui-ci, la pointe la première, avec un peu de force, par le gros bout du tuyau, & on ne le fait sortir par l'autre bout qu'autant qu'il est nécessaire pour lui laisser la longueur qu'on se propose de lui donner, & qui est plus ou moins grande suivant sa destination. Il faut couper quarrément le poil du pinceau au bout opposé à la pointe, un peu au-dessus du premier nœud, afin de pouvoir le pousser dans le tuyau à l'aide d'un petit bâton coupé de même par le bout, & qui soit un peu moins gros que le tuyau. Une autre attention que l'on doit avoir, c'est de laisser tremper le tuyau de plume pendant quelque temps dans de l'eau chaude avant d'y fourrer les *pinceaux*. Cette précaution est utile pour que les tuyaux ne se fendent pas quand on y fourre les poils à force : elle a encore une autre utilité ; c'est que la plume qui a été dilatée par la chaleur de l'eau, venant ensuite à se sécher, se resserre & retient plus fortement le *pinceau*. Les gros *pinceaux* rempliſſent les plus gros tuyaux de plumes de cygnes ; les plus petits entrent avec peine dans des plumes d'alouettes. On laisse du vuide au gros bout du tuyau, pour pouvoir y faire entrer & y assujettir une ante de bois ou d'ivoire.

PINCELIER, (subst. masc.) C'est une sorte de vase ou de boëte, qui est quelquefois de cuivre, & plus ordinairement de fer-blanc. Il est divisé en deux parties par une cloison du même métal. Dans une de ces divisions on met de l'huile ou de l'essence de térébenthine pour nétoyer les pinceaux. On les y trempe, & on les

Digitized by Google

preſſe entre le doigt & le bord du vaſe ou de la cloiſon ; on fait ainſi tomber dans la partie du *pinceliер* où il n'y a point d'huile nette, la couleur dont les pinceaux ſont chargés après avoir ſervi, & qu'elle gâteroit ſi on lui laiſſoit le temps de ſécher. C'eſt de ce réſidu des *pinceliers* que ſe fait l'or-couleur.

PLANTE, (ſubſt. fém.) Si l'on mêle une certaine quantité d'alun dans une décoction de *plantes* colorantes, la terre de ce ſel quitte ſon acide & ſaiſit les principes colorans. Telle eſt la baſe des ſtils-de-grains, tous compoſés du ſuc de quelques ſubſtances végétales mêlé d'alun, & paitri avec de la craie. Le célebre Buffon a donc eu raiſon de dire que la plupart des paſtels ne ſont que des terres d'alun, teintes de différentes couleurs. Ainſi toutes les *plantes* capables de donner une teinture, le ſont auſſi de fournir des couleurs aux peintres : mais ils ne doivent pas en faire un uſage inconſidéré. *Voyez* l'article STIL-DE-GRAIN. On y trouve des détails ſur les couleurs que peuvent fournir différentes *plantes* exotiques & indigenes. *Voyez* auſſi l'article LAQUE.

PLINTHE. (ſubſt. fem.) Ce mot eſt dérivé du grec πλινθος, qui ſignifie *brique* : la *plinthe* doit ce nom à ſa forme ; elle doit être conſidérée comme une table qui ſupporte une colonne, un piédeſtal, &c. En ſculpture, la *plinthe* eſt la baſe qui ſupporte la ſtatue. Ce que le ſculpteur appelle faire un *lit ſous plinthe*, c'eſt donner le premier coup de ſcie au bloc dont on doit tirer la ſtatue, & fournir ainſi à la partie inférieure de ce bloc une aſſiſe, une baſe, une *plinthe*, qui ſoutiendra le reſte de l'ouvrage. La *plinthe*, dans ce ſens, fait partie du bloc, & ſera de même partie du morceau de ſculpture qui doit en ſortir.

PLUME. (ſubſt. fem.) La *plume* à deſſiner eſt la même que celle à écrire. Cependant quand on veut deſſiner à la *plume* des traits extrêmement fins, on ſe ſert de plumes de corbeaux.

POINÇON. (ſubſt. maſc.) C'eſt, en terme de gravure, un morceau d'acier forgé un peu en pointe, plus gros ou plus petit ſuivant ſa deſtination, ſur lequel eſt gravé en relief, à l'un des bouts, quelqu'objet comme une tête, une figure, une lettre, un ornement, &c. Ce poinçon, après avoir été durci par la trempe, ſert à imprimer la figure par laquelle il ſe termine, dans une autre pièce de quelque métal que ce ſoit ; d'or, d'argent, de cuivre, ou même d'acier, pour la gravure des cachets ; & toujours d'acier pour les matrices ou les coins de médailles, de jetons & de monnoies. Pour imprimer la figure du poinçon, on frappe ſur le côté oppoſé à cette figure. L'impreſſion d'un *poinçon* ſur une matrice de monnoie ne doit jamais être retouchée, parce qu'il faut précieuſement conſerver l'identité de la gravure ; mais pour les jettons ou les médailles, on y retouche ſouvent, l'empreinte fournie par le *poinçon* ayant rarement toute la perfection que deſire l'artiſte. *Voyez* les articles GRAVURE *en médaillon*, MATRICE, MONNOYAGE. (*Article de* M. DUVIVIER.)

Comme les graveurs de cachets ont été juſqu'à préſent employés ſur-tout à graver des armoiries, ils étoient munis d'un grand nombre de *poinçons*, repréſentant les différentes pièces qui reviennent le plus ſouvent dans le blaſon, & ces outils faiſoient la plus grande partie de l'ouvrage.

POINÇON. La ſagacité & l'eſprit obſervateur de M. Mongez, garde des antiques de Sainte-Geneviève, & mon confrère à l'Académie des Belles-Lettres, lui ont fait découvrir les procédés des Anciens dans l'art de graver & de frapper les médailles. Il a bien voulu me communiquer le Mémoire qu'il a lu dans nos Aſſemblées, & me permettre d'en extraire ce qui peut éclairer ſur des manœuvres que l'on a droit d'appeller nouvelles, puiſqu'elles étoient reſtées, juſqu'à lui, parfaitement inconnues des Modernes.

Accoutumés à voir graver les poinçons & les coins par des moyens qui n'étoient pas ceux de l'antiquité, & à voir frapper les médailles à froid, les Antiquaires ne pouvoient trouver la route qu'ont tenue les Anciens. M. Mongez a eu la ſageſſe d'adopter la méthode que preſcrit Deſcartes pour la recherche de la vérité ; l'oubli des idées reçues. Il s'eſt preſcrit d'oublier, ou du moins de mettre à l'écart, les pratiques dont nous ſommes témoins, & par-là ſes recherches ſont devenues fructueuſes.

L'examen d'un coin antique, conſervé dans le cabinet de Sainte-Geneviève, lui avoit fait aſſurer, dès 1785, que les Anciens n'employoient pas, comme les Modernes, des coins de fer, mais de bronze. La fragilité de cet alliage, lorſqu'il eſt immédiatement ſoumis à de forts moyens de percuſſion, ſembloit dépoſer contre la juſteſſe de ſon idée ; mais il conçut qu'en enveloppant le coin d'un mandrin de fer, on en vaincroit la fragilité.

Ce n'étoit encore qu'une conjecture : l'expérience l'a changée en certitude. « On a d'abord » forgé les mandrins de fer ; on y a creuſé ſur le » tour les trous deſtinés à recevoir les coins. Ces » coins faits avec l'alliage des cloches, c'eſt-à-» dire, environ une partie d'étain & quatre » parties de cuivre, ont été moulés & chaſſés » dans les mandrins chauffés au rouge. Pen-» dant que les pièces étoient chaudes à ce degré, » on a placé entre les coins une médaille froide, » & on a frappé un coup d'un marteau très-lourd

Digitized by Google

» sur tout cet appareil. Les coins ont reçu l'empreinte de la médaille avec tous ses détails. »

Voilà donc ces coins transformés en matrices qui pouvoient fournir, à choix, des médailles parfaitement semblables à celles dont on venoit de tirer l'empreinte, ou des *poinçons* propres à former d'autres matrices.

« Lorsque l'appareil, continue M. Mongez, a » été refroidi, on a placé un flaon chauffé au » rouge entre les coins, & il a reçu les deux » empreintes, sans que les coins aient souffert » la plus légère altération. On auroit pu frapper » plusieurs centaines de flaons, sans user les » coins, car l'alliage des cloches, froid, est » presque aussi dur que l'acier. »

Que les Anciens aient frappé ordinairement à chaud les flaons, c'est ce que prouve le grand nombre des médailles antiques *fourrées*, c'est-à-dire, plaquées d'argent ou d'or. Il faut les fonder avec un poinçon, pour les distinguer des médailles qui sont entièrement d'or & d'argent. Or les procédés nécessaires pour doubler les métaux excluent le moulage; ils exigent que les pièces soient estampées, c'est-à-dire, frappées à chaud.

M. Mongez croit pouvoir assurer, généralement parlant, que les anciens monétaires moulaient les flaons dans une forme approchée de celle que devoient avoir les médailles, qu'ils les chauffoient ensuite au rouge, & qu'il les frappoient dans cet état d'incandescence.

Il passe ensuite à la fabrication des coins. L'inspection du coin antique de la collection de Ste. Geneviève, ses expériences, & l'identité de résultat, qui semble prouver celle de procédé, ne lui permettent pas de douter que les Anciens n'aient employé le bronze à la fabrique des coins. Mais comment les travailloient-ils? Ses observations lui ont appris qu'ils ne différoient pas moins des Modernes par la manœuvre, que par la matière dont ils faisoient usage.

« Un examen avec la loupe de toutes les » médailles antiques du cabinet de Sainte-» Geneviève, & la comparaison avec les mon-» noies modernes, dont les coins ou les *poin-*» *çons* ont été gravés au burin (1), m'ont con-» vaincu, dit-il, que la gravure des coins de » toutes les médailles grecques, & de presque » toutes les médailles romaines, différoit abso-

» lument de celle des coins modernes. Tous » les traits des types anciens sont arrondis; on » n'y voit jamais d'angles vifs ou d'arrêtes; les » jambages droits des lettres sont formés de deux » petites éminences rondes, ou bouleurtes liées par » un trait; tous les reliefs sont arrondis: en un » mot, c'est le même travail que celui de la gra-» vure en pierres fines. » *Voyez* l'article GRAVURE *en pierres fines*. « Au contraire, les jam-» bages en lettres gravées au burin sur les *poin-*» *çons* modernes, sont formés de masses quarré-» long, à arrêtes vives, & terminés quarré-» ment par des traits aigus & tranchés. »

. . . . . » Je vais faire l'application des obser-» vations générales qui précèdent, au mon-» noyage d'une médaille antique. Le premier » travail étoit de mouler deux coins de bronze, » & d'y graver au tour-de-la-tête & le revers ». Si l'artiste gravoit en relief, son travail produisoit un *poinçon*, dont, par le frappement, il tiroit une matrice. S'il gravoit en creux, c'étoit une matrice qu'il produisoit. M. Mongez fait la dernière supposition. « Le second travail étoit » de placer, entre ces coins gravés, un ou plu-» sieurs flaons chauffés au rouge, & de les frap-» per. On avoit alors une monnoie ou plusieurs » monnoies du même coin. Vouloit-on hâter la » fabrication que deux coins uniques auroient » rendu trop lente, on estampoit plusieurs coins » de bronze chauffés au rouge avec les premières » monnoies fabriquées ». Ces coins devenoient de nouvelles matrices, sous lesquelles on frappoit des monnoies, avec la même précision que sous les coins gravés. « Par ce procédé, on peut » voir réverser les deux coins gravés pour servir » de *justification* ou de positives, & l'on estampoit autant de coins que l'on vouloit établir » d'ateliers de fabrication pour la même mon-» noie. »

On a des médailles de princes ou tyrans dont le règne a été fort court: cependant elles ont été gravées pendant leur règne. On ne leur auroit pas rendu cet honneur après leur mort, lorsque leur mémoire étoit tombée dans l'horreur ou le mépris. Le tyran Marius ne régna que trois jours; & cependant on a des médailles de son règne, & même elles ne sont pas rares. On n'auroit pas eu le temps de graver ces médailles par les procédés modernes; mais on le pouvoit par le moyen du tour-et. Le travail auroit été encore plus expéditif, en supposant que l'alliage du coin ne renoit qu'un sixième ou même qu'un septième d'étain: c'est ainsi, comme M. Mongez l'a trouvé par l'analyse chymique, qu'étoit ordinairement formé le bronze des Anciens.

Une inscription antique nous apprend que les graveurs de médailles étoient nommés *scalptores*: c'étoit par le même nom qu'on désignoit les graveurs en pierres fines. L'identité dans la dénomination prouve celle des procédés.

(1) Comme l'objet de M. Mongez n'est pas de développer le procede des graveurs modernes en médailles, il leur donne, en se prêtant au langage ordinaire, le burin pour outil; ce qui n'est vrai, qu'en prenant le mot *burin* pour un terme générique. Ce n'est pas du burin proprement dit, mais d'onglettes & d'échoppes, que l'on fait usage dans la gravure des médailles, & les artistes en ce genre emploient d'ailleurs divers autres instrumens, avec lesquels ils sculptent l'acier comme on sculpte le marbre. *Voyez* l'article GRAVURE *des médailles*.

Digitized by Google

Ces procédés changèrent dans le cinquième siècle, avant notre ère. Alors commença l'usage général des coins d'acier, mal gravés au burin, & celui de frapper les médailles à froid.

« Ces recherches, dit M. Mongez en finissant, paroîtroient n'être destinées qu'à satisfaire une curiosité digne de quelques éloges, » si je n'en faisois l'application aux arts pratiqués » par les modernes. Je leur indiquerai donc ici » une matière susceptible de prendre toutes les » finesses du moule ou du *poinçon*, lorsqu'elle » est chaude, & de les imprimer, sans se ramollir, lorsqu'elle est froide, aux matières » métalliques chaudes : je veux parler du bronze » ou de l'alliage des cloches. »

M. Mongez pouvoit ajouter que c'est toujours bien mériter des arts, que de leur indiquer des procédés inconnus. Tel artiste dont les dispositions naturelles se refusent à la pratique des procédés ordinaires, & qui resteroit toujours médiocre, fera, peut-être, des chefs-d'œuvres, en suivant des procédés nouveaux.

POINTE. (subst. fém.) Cet instrument diffère suivant les différens arts dans lesquels on en fait usage. La *pointe* des graveurs à l'eau-forte peut n'être qu'une grosse aiguille à coudre, emmanchée dans un bâton, un peu plus gros qu'une plume ; c'est plus ordinairement une branche d'acier trempé, & se terminant en pointe ; mais les meilleures de toutes les *pointes* sont celles que l'on fait avec de vieux burins. Ce sont sur-tout celles-là que l'on doit choisir pour le travail à la *pointe sèche*, c'est-à-dire, sur le cuivre nud.

POINTE *des graveurs en bois*. Elle est composée d'une lame d'acier mise dans un manche de bois fendu & tortillé d'une ficelle. Cet outil est assez mal désigné par le nom de *pointe*, puisque la forme est bien plutôt celle d'un canif.

POINTE *des graveurs en pierres fines*. C'est un éclat de diamant, serti dans une tige de fer, & ajusté à un manche. Elle sert, étant montée sur le touret, à creuser plus promptement qu'à la boutterolle, les parties qui doivent être profondes. On peut aussi faire usage de cette pointe à la main, & sans la monter sur le touret.

POINTE *des sculpteurs*. C'est un outil de fer bien acéré, dont ces artistes se servent pour ébaucher leurs ouvrages en marbre. Quand le marbre est dégrossi, on le rapproche, à l'aide de cet outil, des formes du modèle ; c'est ce que l'on appel'e *approcher à la pointe*. On a aussi des *pointes doubles*, espèces de ciseaux, partagés par le bas en deux parties, qui ont la forme de dents : ces pointes doubles se nomment aussi *dents de chien*. On s'en sert après avoir employé la *pointe* simple. Les pointes sont aussi nécessaires pour les endroits étroits & profonds, où le ciseau ne pourroit entrer.

PONCER. (v. act.) C'est transporter le trait d'un dessin fait sur papier, sur un autre papier, ou sur quelqu'autre surface que ce soit, en piquant le trait de trous fort voisins les uns des autres, & frappant dessus avec un tampon de toile claire, rempli de poudre de charbon ou de crayon noir tendre. C'est une manière de calquer.

PONCIS. (subst. masc.) C'est ainsi qu'on appelle le dessin piqué, qui sert de patron pour porter le même trait sur une autre surface.

PORCELAINE. (subst. fém.) *Peinture sur la porcelaine*. On peut se passer de prendre, à cet égard, les Chinois pour modèles. Leurs couleurs sont assez médiocres, & en très-petit nombre. La céruse, ou quelqu'autre préparation de plomb, leur sert toujours de fondant. Le plomb se révivifie, c'est-à dire, reprend fort aisément sa forme métallique ; alors il noircit & gâte les couleurs : ces couleurs s'étendent, & font des traits qui ne sont ni déliés ni bien terminés. On voit bien que je ne parle ici que des couleurs qui se mettent sur la *porcelaine*, après qu'elle a reçu son vernis de sa cuisson entière ; or, pour celles que les Chinois mettent sur le crud, en mettant le vernis par-dessus, il est impossible d'en former des dessins tant soit peu corrects.

On voit donc qu'il vaut mieux abandonner tout à-fait les couleurs dont se servent les Chinois, pour y substituer celles dont on se sert pour peindre sur l'émail. Comme ces couleurs sont exposées à supporter un feu très-fort, on ne peut y employer que les matières dont la couleur ne peut être enlevée par la force du feu. Il faut donc renoncer à toutes les couleurs tirées des végétaux & des animaux, pour s'en tenir uniquement aux substances que peuvent fournir les terres & les pierres qui conservent leur couleur après la calcination. Mais comme ces substances ne sont colorées que par le moyen des métaux, la chaux des métaux, ou, ce qui est la même chose, les métaux privés de leur phlogistique par la calcination, fournissent la seule matière que l'on puisse employer avec succès ; d'autant plus que les terres & les pierres donnent toujours des couleurs plus ternes & plus sales, à cause de la grande quantité de terre qu'elles contiennent.

On trouve ces manipulations décrites fort au long à l'article EMAIL, dans la partie où il est traité des *couleurs pour la peinture de l'émail*. On peut être assuré que toutes les couleurs qui réussissent dans cette peinture, réussiront également bien dans celles sur la *porcelaine*. On y admet pour principe de ne point se servir

Digitized by Google

de couleurs déjà vitrifiées, comme les verres colorés, les pains d'émaux, &c. ; & l'on exclud également toutes les compositions où il entre du plomb. Les raisons que l'on y rapporte pour bannir ces couleurs de la peinture en émail, subsistent également pour les exclure de la peinture sur la *porcelaine*. On y voit que l'étain donne les blancs pour éclairer & rehausser toutes les autres couleurs ; que l'or donne les pourpres, les gris-de-lin, les violets & les bruns ; que l'on tire du fer les vermillons, les marrons, les olives & les bruns ; que le cobalt fournit les bleus & les gris ; que le jaune de Naples donne le jaune ; que le mélange du blanc & du rouge fait les couleurs de rose, que le mélange du bleu & du jaune fait les verds ; & qu'enfin, le mélange du bleu, du rouge & du jaune, fait toutes les couleurs. On voit par-là qu'on est en état de peindre sur la *porcelaine* avec une palette garnie d'un aussi grand nombre de couleurs que celle d'un peintre à l'huile.

Il y a cependant une remarque essentielle à faire, qui apporte une espèce de différence entre la peinture sur la *porcelaine*, & la peinture en émail. Pour transporter la couleur des métaux, ou plutôt celles de leurs chaux, sur l'émail, on est obligé de joindre à la chaux de ces métaux un verre qu'on appelle *fondant*, qui, par la fusion, vitrifie les couleurs, & les fait pénétrer dans l'émail. Pour que les couleurs y puissent pénétrer, il faut que lui même commence à entrer en fusion, lorsqu'elles y sont déjà, parce qu'elles resteroient de relief sur l'émail, s'il n'entroit point en fonte ; il faut donc qu'il se trouve une proportion dans la facilité à fondre entre l'émail sur lequel on peint, & le fondant que l'on mêle avec les couleurs.

On voit aisément qu'une semblable proportion dans la facilité à fondre, doit se trouver entre la couverte de la *porcelaine* sur laquelle on peint, & le fondant qu'on aura mêlé avec les couleurs : & la couverte de la *porcelaine* étant bien plus difficile à mettre en fusion que l'émail, on doit employer dans les couleurs un fondant bien plus difficile à mettre en fusion, que dans celles à peindre en émail, ce qui dépend d'employer moins de salpêtre & de borax dans la composition du fondant. Comme on ne doit point employer de plomb dans cette composition, il est plus facile d'en faire un qui soit dur à fondre, que de faire celui qui est propre à la peinture en émail, à cause de la quantité des sels qu'on est obligé de mettre dans ce dernier, qui, à moins que ce verre ne soit bien fait, s'y font sentir & gâtent les couleurs.

La principale qualité du verre qui servira de fondant, est d'être blanc, & qu'il ne soit pas entré de plomb dans sa composition, comme de la céruse, du minium, de la litharge, &c. Pour ce qui est de la plus ou moins grande facilité qu'il doit avoir à entrer en fusion, il faut qu'elle soit proportionnée à celle de la couverte de la *porcelaine*, c'est-à-dire, que la couverte ne soit pas assez dure à fondre, pour que la fusion du verre qui sert de fondant n'entraîne pas la sienne dans les endroits où les couleurs sont appliquées. On peut donc essayer ou se servir de verres blancs de différens degrés de fusibilité, pour s'arrêter à celui qui se trouvera convenir au degré de fusibilité de la couverte. Le verre dont on fait les tuyaux de baromètre est le plus facile à mettre en fusion ; celui des glaces vient après, & ensuite celui des cristaux de Bohême, &c.

On ne doit pas craindre que la force du feu nécessaire pour mettre ces verres en fonte, emporte les couleurs ; celles dont on vient de parler sont toutes fixes, & y résisteront : il n'y a que les couleurs tirées du fer dont, jusqu'à présent, l'usage a été très-difficile, à cause de leur volatilité au feu ; mais on a établi à la partie de l'article EMAIL, déjà citée, qu'en tenant les safrans de mars exposés au grand feu pendant deux heures, avec le double de leur poids de sel marin, & les édulcorant ensuite, on les rend tout aussi fixes que toutes les autres couleurs.

La proportion du fondant avec la chaux des métaux est la même que celle de la peinture en émail ; c'est-à-dire, presque toujours en poids trois parties de fondant sur une partie de couleur. Si l'on s'appercevoit que quelqu'une de ces couleurs ne prît pas à la fonte le luisant qu'elle doit avoir, on en feroit quitte pour ajouter quelques parties de fondant de plus ; par exemple les couleurs tirées de l'or exigent jusqu'à six parties de fondant.

Les couleurs s'emploient facilement au pinceau avec la gomme, ou l'huile essentielle de Lavande, mais si l'on s'est servi d'huile essentielle de Lavande, il faut, avant d'enfourner les pieces peintes, avoir la précaution de les exposer à un très-petit feu jusqu'à ce que l'huile soit totalement évaporée.

On ne parlera point des couleurs qui se mettent sous la couverte ; il faut les placer sur le crud, dans lequel elle ne peuvent manquer de s'emboire, enforte qu'on ne sauroit en former un dessin correct. Elles ne seroient donc propres, tout au plus, qu'à faire des fonds d'une seule couleur ; or, en ce cas, il vaut mieux mêler la chaux des métaux avec la matière de la couverte, & y tremper les vases. (*Extrait de l'article* Porcelaine *de M.* DE MONTAMI, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

PORCELAINE. *Couleurs* propres à *la peinture sur la Porcelaine.*

OR. On prend un ducat que l'on bat pour le réduire en une lame fort mince. On coupe

cette lame en petits filets, que l'on doit diſſoudre dans trois drachmes d'eau régale. Quand la diſſolution eſt faite, on prend une demi-once de vitriol de Hongrie; on le fait diſſoudre dans de l'eau, on filtre la diſſolution dans un matras, & par-deſſus cette liqueur filtrée, on verſe la diſſolution d'or. L'or ſe précipite ſous la forme d'une poudre brune. Quand la précipiation eſt entiérement finie, on décante la liqueur qui ſurnage, & on verſe de l'eau bien pure par-deſſus le précipité; ce que l'on réïtére pluſieurs fois avant de bien édulcorer l'or. On le fait ſécher enſuite, & quand on veut en faire uſage, on le broie ſur un plateau de verre avec de l'huile d'aſpic. Quand la porcelaine a été recuite, on polit cet or avec un bruniſſoir de jaſpe.

POURPRE. On fait diſſoudre un ducat de la même manière que pour l'*or*. On prend enſuite de l'étain d'Angleterre, qu'on réduit en limaille; on en diſſoud une demi-drachme dans une drachme d'eau-forte, & une demi-drachme d'eſprit de ſel. Voici comment ſe fait la diſſolution d'étain. On ne met que très-peu d'étain à la fois dans le diſſolvant, & on lui donne à chaque fois le temps de ſe diſſoudre entiérement avant que d'y en remettre de nouveau: car, ſi on mettoit tout l'étain à la fois, la diſſolution s'échaufferoit, feroit effervescence, & la partie la plus ſpiritueuſe en partiroit. C'eſt pourquoi il faut boucher le matras, & ne jamais l'ouvrir que les vapeurs ne ſe ſoient entiérement appaiſées: c'eſt pour lors que l'on peut y remettre de nouvel étain. On étend enſuite la diſſolution d'or dans environ ſix onces d'eau chaude, & l'on verſe goutte à goutte de la diſſolution d'étain. On voit ſur le champ ſe faire un précipité noir, qui peu à peu devient d'un beau rouge de rubis. On laiſſe repoſer cette couleur pendant cinq ou ſix jours, au bout deſquels on la trouve tombée au fond du matras, ſous la forme d'une poudre rouge. Lorſqu'on s'apperçoit que l'eau eſt devenue entiérement claire, on la décante pour remettre de nouvelle eau ſur le précipité: on recommence cette opération juſqu'à ce que l'eau ne ſe charge plus d'aucune partie ſaline. Enfin, on fait ſécher la poudre, on en met une partie ſur ſix parties de verre blanc de Veniſe, on broye bien exactement ce mélange, auquel on peut joindre de l'huile d'aſpic, quand on veut en faire uſage.

NOIR. Une partie d'écailles de fer, une demi-partie de vitriol, deux parties de cobalt. On réduit toutes ces matières en une poudre impalpable. On les met en fuſion avec trois parties de plomb ſpathique, & une partie de nitre; ce qui produit une maſſe de verre, que l'on réduit en une poudre très-pure.

ROUGE. Il y a deux manières de le faire, ſuivant qu'on veut avoir un rouge clair ou foncé. Le rouge clair ſe fait avec la rouille de fer, ou le ſafran de mars. Le rouge foncé ſe fait avec le vitriol de Hongrie, après qu'il a paſſé par une calcination de huit heures. Il y a encore un autre rouge qui ſe fait avec la magnéſie; cette couleur approche de celle des fleurs de pêcher: certaines terres fourniſſent auſſi du rouge.

JAUNE. On le fait avec de l'antimoine mêlé avec du verre de plomb, ou avec du jaune de plomb d'Angleterre, ou de la tutie d'Alexandrie. On peut faire uſage de l'une de ces matières, en la mêlant avec du verre de plomb.

VERD. La baſe de cette couleur eſt la cendre de cuivre, mêlée avec de la mine de plomb ſpathique. Si on veut la rendre foncée, on y joint un peu de bleu; ſi on veut qu'elle ſoit plus claire, on y mêle un peu de jaune, ſuivant la teinte que l'on veut obtenir.

BRUN. Cette couleur ſe fait avec des terres ou pierres qui prennent cette couleur dans le feu; on la mêle avec du verre de plomb ou avec du ſpath.

BLEU. On fait cette couleur avec du *lapis lazuli*, ou avec du cobalt, du ſafre, du ſmalt ou bleu d'émail.

On ne s'étend pas beaucoup ſur les couleurs, parce qu'il ſe trouve preſque par-tout des artiſtes qui s'occupent de ces ſortes de travaux. On peut voir d'ailleurs les articles EMAIL & VERRE. Il ſuffit de dire que toutes les couleurs de la porcelaine ſe tirent des métaux, minéraux, pierres ou terres. Ces ſubſtances produiſent autant de différentes nuances, que la Chymie emploie de travaux différens pour en tirer les couleurs. Celles dont on ſe ſert dans la peinture de la porcelaine doivent être miſes toutes dans un égal degré de fuſibilité, afin qu'elles puiſſent être appliquées toutes à-la fois. Il faut auſſi qu'elles ſoient aiſées à fondre; car toutes les couleurs qui ſont difficiles à mettre en fuſion perdent leur éclat & leur beauté dans un feu trop violent.

MANIERE *de peindre ſur la porcelaine*. Il ne faut jamais peindre la *porcelaine* avant qu'elle ait été cuite. Il n'y a que ce qui doit être peint en bleu à quoi l'on donne la couleur dès la première fois que la porcelaine ſort du feu, & avant d'y avoir mis la couverte. La couverte eſt une compoſition délayée, qui a la conſiſtance d'une couleur en détrempe. Après donc que les vaſes ont été expoſés au feu pour la première fois, on y applique la couverte. Quand cette couleur a été appliquée ſur le vaſe, on l'arroſe avec la cou-

Digitized by Google

verte, de manière qu'il lui en reste l'épaisseur de deux bonnes feuilles de papier, après quoi on donne à la couverte le temps de sécher.

On porte également la couverte sur les parties qui doivent être de couleurs différentes, & sur celles qui doivent rester en blanc. Quand tout est bien sec, on porte les vases au fourneau, où on les met à recuire. Cette opération finie, on porte la *porcelaine* qui doit rester blanche dans les magasins pour le débit; mais les pièces qui doivent être peintes sont mises entre les mains des peintres. Quand les peintures sont achevées, on porte la *porcelaine* au fourneau des émailleurs, pour la mettre à recuire. Ce n'est point le peintre qui fait lui-même ses couleurs; elles sont préparées par une personne qui en a le secret, & qui les livre à l'ouvrier qui doit les broyer; c'est de lui que les peintres les reçoivent. Toutes les couleurs qui s'appliquent par-dessus la couverte, se délayent avec de l'huile d'aspic; mais la couleur bleue, qui se met avant la couverte, ne se délaye qu'à l'eau, & on l'applique sur la porcelaine encore toute brute, parce que le cobalt, qui est un minéral, s'unit si étroitement à la pâte de la porcelaine, que l'on n'a besoin, ni de gommes, ni d'aucun autre mordant pour l'y appliquer.

MANIERE *de faire recuire les couleurs.* Pour faire recuire les pièces, quand elles ont été peintes, on a de grandes mouffles de terre à potier; dans le langage des fabriques, on les appelle des *caffettes*. On place ces mouffles dans des fourneaux faits exprès, dont la forme ressemble à celle des fourneaux de coupelle; ils sont disposés de manière que la flamme du foyer puisse circuler entre les mouffles & les parois du fourneau. Il faut que, par le bas, il y ait des ventouses qui entrent dans le fourneau, & auſſi-tôt qu'il est prêt, il faut mettre les pièces travaillées dans les mouffles; on les ferme de tous côtés, à l'exception d'une petite ouverture qu'on laisse par devant, pour pouvoir observer ce qui s'y passe. On allume ensuite le feu, qu'il faut conduire avec beaucoup de précaution, ne chauffant les mouffles que par degrés, afin de ne pas faire rompre les *porcelaines* qui y sont contenues. On augmente toujours le feu par degrés jusqu'à ce que tout devienne rouge. On peut voir, par le trou de la mouffle qu'on a laissé ouvert, si la *porcelaine* a été assez chauffée. L'indice auquel on peut reconnoître qu'elle est suffisamment recuite, c'est que les morceaux qui sont sous la mouffle, soient d'un rouge transparent, & qu'on n'y remarque aucune tache, aucun endroit obscur. Pour lors on ôte tout le feu du fourneau, & on le laisse refroidir. Tout cela demande une attention très scrupuleuse. Si le feu n'a pas été assez fort, les couleurs ne sont pas assez cuites; s'il a été trop fort, elles sont gâtées. Il faut donc, pour prévenir tout inconvénient, ôter le feu dès qu'on s'apperçoit que la cuiſſon est faite. Quand le fourneau est entièrement refroidi, on l'ouvre pour en retirer la *porcelaine*; on polit les dorures avec un brunissoir de jaſpe ou d'agathe, & toute l'opération est faite. Quoiqu'on n'en ait donné ici qu'une courte description, on n'y a rien omis d'essentiel. (*Extrait de l'art de la Verrerie, traduit de l'Allemand par M. D.... le baron d'Holbac.*)

PORPHYRE. (subſt. maſc.) C'est le nom que les peintres donnent à leur pierre à broyer. Elle peut être en effet de véritable *porphyre*, pierre composée, mais naturelle & fort dure, qui est ordinairement d'un rouge-pourpre, piqué de taches blanches. Mais souvent la pierre à broyer est de granit d'Orient, ou d'une pierre fort compacte, nommée écaille de mer. Voyez l'art. BROYER.

PORPHYRISER. (v. a.) *Porphyrifer* les couleurs, c'est les réduire en une poudre plus ou moins fine, sur le *porphyre*, ou pierre à broyer, au moyen d'une petite meule à main, qu'on appelle mollette. On appelle *couleurs porphyrisées*, celles qui ont été pulvérisées sur le porphyre.

PORTE-CRAYON. (subſt. maſc.) Voyez l'article CRAYON du Dictionnaire théorique, & l'article DESSIN du Dictionnaire-pratique.

POUF. (adj.) Ce mot est en usage dans quelques ateliers. Les Marbriers disent qu'un marbre est *pouf* quand il se réduit en poudre en le taillant. Dans un même bloc de marbre, ils reconnoissent des parties *poufes* & des parties *fières*. Les parties *poufes* sont celles dont le grain n'est pas lié, & se détruit sous l'instrument de l'ouvrier; les parties *fières* sont celles qui opposent une forte résiſtance à l'outil. La crainte de rencontrer dans le marbre des parties de l'une ou de l'autre espèce, exige des précautions de la part de l'ouvrier ou de l'artiſte: il doit toujours diriger ſes coups vers le centre du bloc.

Le mot *pouf* a un ſens un peu différent dans les ateliers des fondeurs; il exprime le juſte degré de réſiſtance que doit avoir la matière dont ils font le noyau. Ce *noyau* doit être *pouf*, c'est-à-dire, avoir une réſiſtance qui ne ſoit ni trop forte, ni trop foible. Il doit avoir assez de force & de dureté, pour réſiſter à la violence du métal en fuſion qui remplira l'eſpace qu'occupoient les cires; il doit avoir assez de molleſſe, de reſſort & de liens pour céder ſuffiſamment au métal qui travaille, en ſe refroidiſſant dans le moule, & pour ne pas ſe gercer & ſe fendiller. C'est ce terme moyen, entre une trop grande & une

Digitized by Google

une trop foible réſiſtance, qui conſtitue, dans le noyau, la qualité d'être *pouf*.

POURPRE. La couleur *pourpre* eſt d'un rouge vineux.

POURPRE *de Caſſius*. Couleur dont on ſe ſert dans la peinture en émail; on l'incorpore & on l'attache à l'émail avec de la poudre de verre tendre. Le feu qui fond le verre fixe le *pourpre* ſur l'émail, mais ſans vitrifier cette couleur. Il la tempère ſeulement en proportion du verre ou fondant qu'on y joint, & lui fait prendre un ton plus ou moins roſe, plus ou moins cramoiſi.

Le *pourpre de Caſſius* n'eſt que de l'or diſſous par l'eau régale, & précipité par une diſſolution d'étain. Voici le moyen de le compoſer.

Dans une once d'acide nitreux, mettez une demi-once d'acide marin; ce ſera de l'eau régale. Compoſez-la toujours vous-même, & n'employez jamais de ſel ammoniac au-lieu d'acide marin, quoiqu'aſſez communément on la compoſe de la ſorte. Vous courriez riſque de faire de l'or fulminant par des mélanges ultérieurs qu'il n'eſt pas beſoin d'expliquer ici; cela n'arrivera pas ſi vous la compoſez vous-même, comme je viens de le dire. Chargez par degré cette eau régale d'autant de feuilles d'or en livret, qu'elle en pourra diſſoudre. Le livret eſt de vingt-quatre feuilles d'or de ſix pouces en quarré.

D'un autre côté, faites dans une caraſſe une autre eau régale ſemblable à la précédente. Joignez à ce diſſolvant près d'une once d'eau bien pure, afin de l'affoiblir. Il faut un peu plus d'eau, ſi les acides ſont très-concentrés & fumans. Joignez-y quelques fragmens d'étain de Malaca. Celui de Cornouaille produit le même effet, s'il eſt pur; mais n'y projettez l'étain que par très-petites portions: la diſſolution doit s'en faire très-lentement, pour éviter qu'elle ne devienne laiteuſe. On peut, dans cette vue, placer la caraſſe ſur une aſſiette pleine d'eau fraîche. Au reſte, il faut toujours la compoſer ſoi même, comme celle de l'or. Cette diſſolution faite, répandez-en cinq ou ſix gouttes ſeulement dans un grand verre d'eau. Joignez-y dix ou douze gouttes de diſſolution d'or. Sur le champ, l'or devient *pourpre*, plus ou moins violet; car, ſur vingt eſſais, les nuances ne ſont preſque jamais ſemblables. Il y a même du haſard dans cette combinaiſon. Si le *pourpre* ne ſe montre pas tout de ſuite au fond du verre, ce qui peut arriver lorſqu'on n'a pas de l'eau bien pure, il faut plonger dans le verre, au bout d'une plume neuve, un morceau d'étain, & l'y promener quelques inſtans. L'or ſe raſſemblera tout autour en nuage vineux, mais ce moyen eſt inefficace, lorſque la diſſolution d'étain devient blanche ou laiteuſe dans l'eau. Ce qui le prouve, c'eſt que dans ce dernier cas, n'ayant point obtenu de *pourpre*, je l'ai fait paroître ſur le champ par l'addition de celle qui reſtoit limpide, quoique mêlée avec de l'eau commune de rivière. Il faut donc réſerver pour d'autres uſages la diſſolution d'étain, qui ne ſe trouveroit pas propre à celui-ci.

Quelques momens après que le *pourpre* s'eſt formé, verſez dans un autre vaſe tout ce qu'il y a dans le verre, & continuez de la ſorte, juſqu'à ce que toute la diſſolution d'or & celle d'étain ſoient épuiſées. Le *pourpre* ſe précipitera de lui-même inſenſiblement dans ce vaſe; & pour l'or il faudra verſer par inclinaiſon le plus d'eau qu'il ſera poſſible du vaſe qui contient le précipité; mais éviter que ce précipité ne s'échappe, & remplacer l'eau par d'autre, afin d'emporter les acides nitreux & marins par un lavage abondant. L'eau qu'on n'auroit pas pu jeter ſans qu'elle entraînât du précipité, pourra s'évaporer au ſoleil, & le *pourpre*, en ſe deſſéchant, ſe levera de lui-même en écailles.

La manganèſe fournit également, dans la peinture en émail, & dans la poterie, une couleur *pourpre*, mais inférieure à la précédente. On peut croire cependant que nos pères connoiſſoient des moyens faciles de ſe procurer pour cet uſage des cramoiſis d'une grande beauté, comme on le voit dans les cryſtaux de pluſieurs anciennes égliſes.

Au reſte, on prétend qu'une diſſolution d'or, peu chargée, donne avec l'alkali fixe, un précipité d'un cramoiſi beaucoup plus pur que celui du Caſſius, & que, pour empêcher l'or de ſe revivifier dans l'eau, il ſuffit d'y joindre une très-légère partie de diſſolution d'étain par l'eau régale, avant de le précipiter par l'alkali fixe (2). On ſuppoſe encore que l'or, précipité de ſon diſſolvant par le mercure diſſous dans l'eau régale, donne dans l'émail une couleur d'écarlate (3). Je trouve encore dans les Mémoires de l'Académie des Sciences, que l'argent, diſſous par l'acide nitreux, & précipité par le ſeul nitre arſénical, devient *pourpre*; mais la couleur diſparoît dans le feu (1). Quoi qu'il en ſoit, ne pourroit-on pas faire paſſer le précipité *pourpre de Caſſius* dans la peinture à l'huile, au ton qu'il prend ſur la porcelaine? C'eſt un problême dont la ſolidité de cette couleur vaut bien la peine que s'occupent ceux à qui le temps & l'occaſion ne manqueront pas, ou dont les vues ſont tournées vers les ſpéculations mercantiles.

On dira peut-être que je propoſe une préparation

(1) *Chymie expérimentale & raiſonnée*, par M. Baumé, tom. 3, article *de l'or*. Voyez auſſi le *Dictionnaire de l'induſtrie*.

(2) L'art de la Peinture ſur verre, page 162.

(3) Année 1746, page 232.

Digitized by Google

bien embarraſſante, & qui deviendroit coûteuſe. Mais ſeroit-elle jamais auſſi embarraſſante, auſſi diſpendieuſe que l'outremer qu'on emploie cependant à des parties bien moins capitales que les carnations ? La valeur de l'ouvrage, dans un excellent tableau, dédommage aſſez l'artiſte du prix de la matière. (*Traité de la Peinture au paſtel.*)

POZZOLANE ou POUZZOLANE. (ſubſt. fem.) Sable qui ſe trouve dans le territoire de Pouzzole, ville voiſine de Naples. On doit le regarder comme un mélange de parties tableuſes, terreuſes & ferrugineuſes, endurcies, liées & accrochées enſemble juſqu'à la groſſeur d'un pois, & deſſéchées par des feux ſouterreins. Cette eſpece de ſable eſt d'un rouge brun & d'une forme croiteuſe. On ſe ſert en Italie de *Pozzolane*, mêlée de ſable & de chaux, pour le crépiſſage des murs & des voûtes qui ſont deſtinés à recevoir de la peinture à freſque.

PROPORTIONS. Dans le Dictionnaire théorique, nous avons placé un article *proportion*, dans lequel M. Watelet donne la meſure détaillée de la figure humaine, d'après de Piles.

La ſtatuaire, c'eſt-à-dire, la ſculpture, conſidérée comme l'art de faire des ſtatues, a pour but de repréſenter la plus belle nature. Comme elle eſt privée du charme de la couleur, & qu'elle ne peut exprimer que les formes, elle ſe promettroit vainement de plaire en offrant des formes imparfaites. La peinture plus riche dans ſes moyens de plaire, & qui compte même ſouvent la variété au nombre de ces moyens, n'eſt pas toujours aſtreinte à repréſenter les formes les plus belles & les plus riches *proportions* : elle ne ſeroit pas même au-deſſus du reproche, ſi elle s'obſtinoit à vouloir ne repréſenter toujours qu'une nature du plus beau choix, puiſque cette nature n'eſt pas toujours celle qui convient à toutes les figures qu'elle doit faire entrer dans ſes compoſitions. On en peut dire autant de la ſculpture en bas-relief.

Les peintres, à l'exemple de Raphaël, doivent donc varier les *proportions* ; mais, comme la nature offre dans ce genre une richeſſe inappréciable, on peut condamner l'art, quand il a recours à des proportions purement imaginaires. Telle eſt celle de dix têtes, inventée par Albert Durer, adoptée par pluſieurs peintres, & qui n'en eſt pas moins fauſſe. Elle s'éloigne trop du vrai pour faire illuſion ; le ſpectateur ſent qu'on veut le tromper, & dès-lors ſon plaiſir s'évanouit. La proportion de neuf têtes eſt encore menſongère ; mais elle s'approche plus de la vérité, & employée adroitement, elle peut être priſe pour elle. Peut-être ne tromperoit-elle pas dans les figures nues ; mais on peut haſarder d'en faire uſage avec diſcrétion dans des figures drapées : car toutes les exagérations ne ſont pas défendues à l'art, mais celles ſeulement qui ſont trop fortes pour en impoſer.

Quoique la proportion de huit têtes ſoit un peu plus haute que celle des antiques de la premiere claſſe, elle en approche aſſez pour pouvoir être admiſe dans les principes de l'école : mais elle doit y être généralement regardée comme l'échelle la plus forte, enforte que ce ne ſera pas en l'augmentant, mais en la diminuant, qu'on cherchera des variétés.

La tête eſt formée d'un ovale, qui ſe diviſe horiſontalement en quatre parties égales, à moins que la partie ſupérieure ne ſoit un peu plus foible que les trois autres : c'eſt ce que Winkelmann croit avoir obſervé ſur un grand nombre d'antiques. La ligne du milieu traverſe les yeux ; celle qui eſt au-deſſous paſſe par la racine du nez, & celle qui eſt au-deſſus marque la naiſſance des cheveux dans la jeuneſſe. L'oreille commence à la ligne des yeux, & finit à celle du nez. Les yeux ſe partagent dans leur longueur en trois parties égales, dont l'une eſt occupée par la prunelle. La diſtance qu'on doit obſerver entre les deux yeux, eſt celle de la longueur d'un œil. En partageant l'œil en deux parties égales, on prendra trois de ces meſures pour la longueur de la bouche.

Les trois parties inférieures de la tête, dont la première commence à la naiſſance du menton, & dont la troiſieme ſe termine à la naiſſance des cheveux dans la jeuneſſe, forment ce qu'on appelle une face. Dans la proportion où la tête occupe la huitième partie de toute la figure, la face en occupe la dixième partie : c'eſt donc la même choſe de dire qu'une figure a huit têtes, ou qu'elle a dix faces.

Si on meſure les figures par têtes, la tête elle-même en occupe le huitième, & nous l'appellons la premiere partie ; la ſeconde commence au menton, & finit à la hauteur des mamelons ; la troiſieme ſe termine au nombril ; la quatrième aux parties naturelles ; la cinquieme à la moitié de la cuiſſe ; la ſixième au-deſſous du genouil ; la ſeptième au-deſſous du mollet, & la huitième à la plante du pied. Si l'homme bien proportionné étend ſes bras en croix, on aura la meſure de ſa hauteur, en meſurant l'eſpace depuis le bout du doigt du milieu d'une main, juſqu'au bout du même doigt de l'autre main : la diſtance entre les deux épaules eſt de deux têtes. La largeur des hanches eſt d'une tête & demie, ou, ce qui eſt la même choſe, de ſix nez. La longueur d'une main eſt de trois nez, ou d'une face : elle fait la dixième partie de la hauteur de toute la figure, tandis que celle du pied en fait la ſixième.

Chez les femmes, l'eſpace entre les deux épaules n'eſt que d'une tête & demie, & la largeur

Digitized by Google

les hanches eſt de deux têtes. On donne aux figures de femmes moins de ſvelteſſe qu'à celle des hommes ; les emmenchemens ont moins de fineſſe, & les extrêmités moins de longueur.

La meilleure autorité pour les proportions eſt celle de l'antique. La plus élégante proportion y eſt à-peu-près de ſept têtes trois nez, c'eſt-à-dire, de huit têtes moins un nez. La figure vigoureuſe de l'Hercule Farnèſe, la figure légère de l'Apollon Pythien, la figure élégante de la Vénus de Médicis, ont toutes trois cette proportion, ou du moins les deux premières ne l'emportent que de quelques parties de nez. Cette hauteur, voiſine de huit têtes, eſt réſervée aux figures divines : les figures humaines de l'Antinoüs & du Laocoon n'ont de hauteur que ſept têtes deux nez, & quelque choſe de plus pour la dernière. *Voyez* l'article DESSIN, & ſur-tout les planches d'antiques meſurées auxquelles cet article renvoye.

Digitized by Google

Q

QUARRÉ. (ſubſt. maſc.) C'eſt, en terme de monnoyage, ce que l'on appelle ordinairement le *coin* d'une médaille, d'une monnoie. Sa forme quarrée lui a fait donner ſon nom. *Voyez* les articles GRAVURE *en médailles*, & MATRICE.

QUARREAU. (ſubſt. maſc.) Réduire un tableau, une eſtampe, un deſſin aux *quarreaux*, c'eſt tracer ſur l'original & ſur le fond qui doit recevoir la copie, le même nombre de *quarreaux*, de même grandeur, ſi l'original & la copie doivent être de même proportion; plus petits ſur le fond de la copie, ſi celle-ci doit être d'une proportion plus petite; & enfin plus grands, ſi la copie doit l'emporter en proportion ſur l'original. On deſſine dans chaque *quarreau* de la copie ce qui ſe trouve dans le *quarreau* correſpondant de l'original. *Voyez* le mot GRATICULER; *voyez* auſſi l'article DESSIN.

Digitized by Google

R

RACLOIR. (subst. mas.) Instrument des graveurs en bois : il est garni d'un manche, & le fer est en queue d'arronde.

RAPE. (subst. masc.) Espèce de lime dont les sculpteurs en marbre & en pierre se servent en plusieurs occasions pour terminer leurs ouvrages. Il y a des *rapes* droites ; il y en a de coudées ; il y en a de différentes grosseurs, tant pour leur volume, que pour le grain de leurs piquures. Les sculpteurs en bois se servent aussi de *rapes*, ils en ont de grosses, de petites, de plates, de rondes, de quarrées, de demi-rondes, de courbées & de droites.

REALGAR. (subst. masc.) On le nomme aussi *réalgal*. C'est une substance arsénicale, combinée avec le soufre dans les entrailles de la terre. Elle est d'un beau rouge : mais il seroit dangereux de l'employer en peinture, & pour l'ouvrage même, & pour la sûreté de celui qui en feroit usage. *Voyez* l'article ORPIMENT.

REBARBE. (subst. fem.) Le burin ou la pointe du graveur, en coupant le cuivre, laisse sur les bords de la taille de petites éminences, une sorte de morfil, très-sensibles dans le travail de la pointe sèche, beaucoup moins dans celui du burin, mais toujours capables d'arrêter le noir d'impression, & de rendre le travail sale & confus. Ce sont ces inégalités qu'on nomme des *rebarbes ;* il faut les enlever avec un instrument nommé *ébarboir*. Voyez l'article GRAVURE. On promène l'ébarboir sur le cuivre, dans le sens opposé à celui qu'a suivi la pointe ou le burin : sans cela, au-lieu de couper les *rebarbes*, on ne feroit que les abattre, & elles boucheroient en partie la taille ; c'est ce qui arriveroit sur-tout dans les travaux à la pointe sèche.

REFLET ou RÉFLEXION des objets qui se mirent dans l'eau, &c. Voyez l'article PERSPECTIVE, à la section intitulée : *Perspective des objets réfléchis.*

REHAUSSER. Quelquefois on veut *rehausser* avec de l'or quelques parties d'une peinture en détrempe. Il faut d'abord examiner si la peinture est assez chargée de colle. Si elle ne l'étoit pas assez, on y ajouteroit une couche de colle bien claire & bien nette, avec une brosse extrêmement douce, & sans repasser deux fois dans le même endroit, parce qu'on risqueroit de gâter l'ouvrage. On passe ensuite sur l'endroit qu'on veut *rehausser*, un mordant qu'on appelle *batture*. Il est composé d'une livre de cire, d'une demi-livre d'huile de lin, & d'une demi-livre de térébenthine de Venise qu'on fait bouillir ensemble. D'autres font cette batture avec de la colle de gants un peu forte, mêlée d'un peu de miel. On pose la batture chaude, par hachures, sur les parties qu'on veut *rehausser* : on se sert pour cela de la pointe de la brosse ou du pinceau. Lorsque la batture est figée & assez ferme, on y applique l'or en feuilles avec du coton, ou avec des bilboquets garnis de drap. Voyez, article DORURE, ce que c'est que les *bilboquets*. Quand on juge que l'or est bien sec, on l'époussete avec une brosse de poil bien douce & bien nette.

Si, avant d'appliquer l'or, la batture venoit à s'emboire dans la peinture, ce qu'on reconnoît quand elle devient terne, il faut en remettre d'autre dans les mêmes endroits ; car il est certain que l'or ne s'attacheroit pas sur cette batture embue.

On se sert, le plus communément, pour ces *rehauts*, de cuivre réduit en feuilles, qu'on appelle *or d'Allemagne*.

On rehausse la fresque de la même manière que la détrempe.

On *rehausse* aussi d'or à l'huile. Les ouvrages qu'on se propose de *rehausser* se peignent avec du massicot, du jaune de Naples, du jaune de Berry, de l'ochre de rut & du stil-de-grain, broyés séparément à l'huile de noix. On les détrempe sur la palette avec de l'huile grasse, coupée par moitié d'essence.

Les parties sur lesquelles on veut peindre des objets *rehaussés* en or, seront imprimées & peintes de deux couches à l'huile, & d'une troisième à l'huile, coupée d'essence. On poncera cette disposition.

Quand les objets sont peints & secs, on prend de la chaux éteinte à l'air & passée dans un linge ; on en fait un poncis que l'on passe sur l'ouvrage en tapant, pour marquer les endroits qui doivent rester en couleur, & pour empêcher que les hachures d'or ne s'étendent sur ces endroits. Après avoir époussété légèrement la chaux avec un pinceau, on peint avec de l'or-couleur les hachures qui doivent ensuite être couvertes d'or. L'or-couleur doit, par cette opération, être très-

Digitized by Google

fin, bien net, & passe à-travers un linge, pour qu'il n'y reste aucun grain : on l'applique avec un pinceau fin, & on en couche une assez grande épaisseur, pour donner plus de relief à l'or. On applique l'or quand l'or-couleur est assez sec pour ne plus conserver que le gluant capable de le haper. On pose l'or en pleine feuille sur les parties où il doit s'arrêter, & on l'aide à s'y fixer, en appuyant très-légèrement. Ensuite, dans tous les intervales des hachures, on nettoie l'or très-légèrement avec une brosse de poil neuf qui soit nette & douce ; il ne faut laisser d'or qu'aux endroits où l'on a posé l'or-couleur. Après cette opération, on prend sur la palette un peu de stil-de-grain & de jaune de Berry, broyés très-fin à l'huile. On les mêle ensemble, en détrempant le pinceau dans un godet où l'huile grasse est coupée par moitié d'essence. On fait un glacis de cette teinte sur tous les endroits où il n'y a pas d'or : on continue même quelquefois ce glacis sur le bord des hachures d'or, pour éteindre les trop grands éclats de lumière.

Quand cette teinte est sèche, on recherche les bruns avec de la terre de Sienne, de la terre d'Italie, de l'ochre de rut, broyées à l'huile de la manière qu'on l'a déjà dit. C'est de cette manière que l'on peint en or par hachures ; seul procédé par lequel on puisse peindre avec cette substance.

REPOUSSER. (v. act.) Si, dans la gravure, on veut effacer une partie dont on est mécontent, & que cette partie soit large & d'un travail peu profond, il suffit de l'enlever avec l'ébarboir & de l'écraser avec le brunissoir. Mais si cette partie est gravée profondément, ou si elle est fort étroite, on ne peut l'enlever, sans faire dans le cuivre un creux qui retiendroit le noir, & qui feroit une tache à l'impression. Pour détruire ce creux, il faut repousser le cuivre ; & voici comment on opère. Au moyen d'un compas d'épaisseur, on marque au-dessous du cuivre avec la plus exacte précision, le point qui répond au creux qu'on doit faire disparoître. On applique le cuivre du côté de la gravure sur une petite enclume armée d'acier, qu'on nomme *tas*. On pose une branche d'acier sur la marque qu'on a faite au revers du cuivre ; & on frappe sur cette branche avec un marteau, jusqu'à ce que ce qui formoit un creux sur le cuivre, se soit mis au niveau de sa surface. Si la partie qu'on veut repousser est large, on ne se sert pas d'une verge d'acier, mais on frappe le cuivre avec le marteau lui-même. Il peut arriver qu'après cette opération, si elle n'a pas été faite avec la plus grande adresse, ce qui d'abord étoit creux fasse une bosse à la surface du cuivre. Il faut alors detruire cette éminence avec le grattoir, le grès, la pierre ponce, le charbon, & brunir ensuite.

RESTAURATION *des tableaux*. Pour la manière de changer les tableaux de toile, & de les remettre sur toile, *voyez* l'article TOILE. On trouvera, au même article, la manière de détruire les bouillons, les sortes d'ampoules qui s'y forment, lorsqu'en certains endroits la couleur s'élève, & quitte la toile. Pour le nétoyage des tableaux, *voyez* l'article TABLEAU.

Si sur un vieux tableau des parties sont usées, enlevées, détruites, il n'y a d'autre moyen que de les repeindre, & cet art ne diffère pas de l'art de peindre en général ; mais l'artiste doit alors abandonner la manière qui lui est propre pour imiter celle du maître auquel il ose associer ses talens.

Quand la couleur s'est enlevée seulement par petites parties & par écailles, il ne faut pas repeindre largement sur ces parties, & couvrir d'un travail récent le travail d'un grand maître ; mais il faut se contenter de pointiller les petites parties offensées.

Soit qu'on repeigne de grandes parties, soit qu'on en ait seulement à réparer de petites, il s'offre à vaincre une difficulté presqu'invincible ; celle d'accorder les teintes nouvelles avec les anciennes. Si la nouvelle teinte est parfaitement la même en apparence que celle à laquelle elle s'associe, mais qu'elle soit formée de couleurs sujettes à changer, elle deviendra bientôt une tache. Quelle que soit la solidité des couleurs que l'on emploie, on y fait toujours entrer l'intermédiaire de l'huile, qui changera avec le temps. La teinte ancienne a subi des changemens, la nouvelle en subira de même, & ne s'accordera plus avec le premier travail. Ce sont ordinairement de très-médiocres artistes qui se chargent de la *restauration* des tableaux ; & pour ce travail critique, ce ne seroit pas trop, ce ne seroit peut-être pas assez d'un artiste habile, & en même-temps fort expérimenté dans cette partie.

Un tableau dont il faut repeindre une partie remarquable, perd beaucoup de son prix, puisqu'il devient, dans cette partie, un ouvrage moderne ; puisque, pour cette partie, la main, je dirai même l'esprit, l'intelligence du véritable maître sont perdus. Quand il faut repeindre un tableau en entier, ce n'est plus qu'un ouvrage moderne enté sur la composition d'un ancien maître, dont un artiste, ordinairement très-inférieur, a tâché de conserver, le mieux qu'il a pu, le dessin, & même, si l'on veut, le pinceau, la couleur & la touche.

Pendant qu'on imprimoit cet article, le savant artiste qui a enrichi ce Dictionnaire d'un grand nombre de morceaux utiles, M. Robin, nous a remis la note suivante.

Après avoir nétoyé ou remis sur toile un tableau, on s'occupe de boucher les vuides for-

més ou par les écailles de couleur qui ſont tombées, ou par des trous accidentels, ou par les gerçures que produiſent communément ou les huiles retirées en ſe ſéchant, ou le brifement des couleurs.

On bouche ces vuides avec un maſtic compoſé de blanc d'Eſpagne & de colle forte, ou encore de blanc d'Eſpagne ou de céruſe détrempé avec un peu d'huile de lin ou de noix, la plus claire qu'on puiſſe trouver.

Le maſtic étant bien ſec, on repeint les parties détruites de l'ouvrage. Pour cette partie de la *reſtauration*, on ne peut employer une main trop habile & trop exercée, puiſqu'elle doit deſſiner & colorier dans la manière des différens peintres dont elle ſe charge de réparer les ouvrages. On ſent donc qu'il eſt impoſſible de donner des leçons théoriques bien étendues ſur l'art de repeindre les anciens tableaux. Nous dirons en général que les nouvelles teintes doivent être plus claires que celles dont elles ſont environnées: c'eſt le moyen de prévenir l'effet du temps qui jaunit fortement les huiles, & communique cette couleur jaune aux teintes. On ne peut trop bien choiſir les couleurs, les broyer trop ſubtilement, ni les unir à des huiles trop purifiées. On ne peut employer non plus trop de tranchiſe ni de pureté.

Lorſque les couleurs dont on a repeint ſont bien ſeches, on paſſe ſur le tableau une ou pluſieurs couches de bon vernis bien ſiccatif & bien blanc, juſqu'à ce que tous les *embus* aient diſparu. Ce vernis ſe nomme vernis à tableau: il faut l'appliquer avec une broſſe très-propre & très-ſeche, par un temps auſſi bien ſec, & avec beaucoup de légéreté & d'égalité, ne remettant une nouvelle couche qu'après avoir laiſſé durcir la première.

Le tableau n'eſt plus reconnoiſſable; il a repris une nouvelle vie. Si, long-temps après, il eſt néceſſaire de le nétoyer encore, comme le vernis aura empêché les taches de s'attacher ſur la peinture elle-même, il ne s'agira que d'enlever le vieux vernis, de laver le tableau avec de l'eau bien claire, de le laiſſer ſécher, & d'appliquer un vernis nouveau.

En écrivant ſur le nétoyage des tableaux, je ne ſaurois exhaler des plaintes trop amères contre les perſonnes ignorantes ou ennemies de l'art, qui, pour réparer des ouvrages de peinture du plus grand prix, s'en rapportent à de miſérables *peinturers*, vrais charlatans, qu'on rencontre courant les villes & les campagnes, & vivant de la deſtruction des tableaux qu'on a la légéreté de confier à leur impéritie & à leur témérité. J'ai vu des tableaux très-précieux, perdus ſans reſſource par la barbarie de ces malheureux, ſoit qu'ils y euſſent laiſſé à découvert les dégradations produites par leur travail, qu'on peut appeller plutôt un écurage qu'un nétoyage; ſoit qu'après ce premier crime, ils euſſent prétendu le réparer par leur peinture; ce qui rendoit l'ouvrage encore plus méconnoiſſable, & le mal ſans remède.

L'amour de l'art, l'intérêt même des propriétaires doit donc porter à publier les dangers de cette confiance fatale, & à répandre cette vérité, que le talent de bien reſtaurer les tableaux eſt donné à fort peu de gens, & qu'il ne faut employer, même pour les réparations les plus légéres, que ceux qui ſont connus pour en être les plus capables.

Quelques précautions peuvent prévenir la perte des ouvrages de peinture à l'huile. Elles tiennent d'abord à la nature de l'impreſſion du fond; enſuite à ce que le peintre n'ait pas noyé d'huile ſes couleurs dans les premières couches: c'eſt ce qui y occaſionne des gerçures, comme on le voit, en gémiſſant, dans les tableaux des deux Parrocel, peintres de batailles, & du charmant Watteau.

Les poſſeſſeurs de tableaux en préviennent l'écaillement, en ne les laiſſant pas expoſés au ſoleil, & en les tenant dans un lieu très-ſec. Il ſeroit encore à déſirer qu'on n'allumât que très-rarement des bougies, & encore moins des chandelles de ſuif ou des lampes, dans l'endroit où ſont des tableaux, qu'on n'y ſouffrît jamais de fumée, & qu'on évitât ſur-tout d'y mettre des poëles. Il faut auſſi garantir les peintures des brouillards, & ſur-tout de ceux qui ſe forment ſur la mer; leur acide noircit & ronge les tableaux auxquels il s'attache. C'eſt à l'air marin qu'on attribue à Veniſe la noirceur & la perte de tant de chef-d'œuvres de l'Ecole Vénitienne, Ecole ſi juſtement célèbre.

RESTAURATION des ſtatues. Nous ne dirons qu'un mot à cet égard: c'eſt que, pour joindre le marbre nouveau à l'ancien marbre de la ſtatue qu'on reſtaure, il faut n'employer que des tenons ou attaches de cuivre; car la rouille du fer gagne le marbre dans une très-grande largeur, & y fait une tache ineffaçable. D'ailleurs, l'art de reſtaurer des ſtatues n'eſt autre choſe que l'art le plus ſublime de ſculpter. Ce ſont preſque toujours des ouvrages antiques que l'on reſtaure, & il faut que le ſculpteur moderne ſoit aſſez habile pour aſſocier, ſans trop de témérité, ſes talens, à ceux des grands maîtres de l'antiquité.

ROUGE. Voyez les articles *Carmin*, *Cinnabre*, *Laque*, *Minium*, *Ochre rouge*, *Manganèſe*, *Pourpre de Caſſius*.

ROUGE *d'Angleterre*. C'eſt une eſpèce de colchotar, c'eſt-à-dire, une terre endurcie, rouge, d'une ſaveur ſtiptique, vitriolique & martiale,

Digitized by Google

brillante dans ſes fractures, diſſoluble dans l'eau. On peut la regarder comme une terre martiale chargée de vitriol. C'eſt peut-être le réſultat de la décompoſition de pyrites ſulphureuſes, qui avoient pour baſe du fer. Le *rouge d'Angleterre*, expoſé au feu, prend une couleur plus foncée : ſur un feu violent, & long-temps continué, il devient noir & attirable à l'aimant.

ROUGE *de montagne*, c'eſt l'ochre rouge, qui ne ſert que dans la peinture la plus groſſière, celle que celle des planchers.

ROUGE *de Pruſſe*. C'eſt un rouge brun : on en trouve de différentes nuances. Cette ſubſtance paroît n'être que le réſidu d'une diſtillation de vitriol martial ; en un mot, un vrai colchotar. Il s'en trouve qui n'eſt autre choſe que du vitriol martial, calciné au rouge ; ſi on leſſivoit ces différens *rouges* avant de les employer, on obtiendroit une bien plus belle couleur, comme on peut s'en aſſurer par l'expérience : d'ailleurs, cette couleur ne ſeroit plus ſujette à brunir, étant mêlée avec l'huile, ce qui arrive par la réaction de l'acide vitriolique ſur la terre martiale.

ROUGE *pour le lavis*. Réduiſez en poudre ſubtile ce que vous voudrez de cochenille ; verſez-la dans un vaiſſeau où vous ayez mis de l'eau-roſe en aſſez grande quantité pour ſurpaſſer de deux doigts cette poudre ; jettez enſuite de l'alun brûlé & pulveriſé encore tout chaud dans de l'eau de plantin, dans laquelle vous mêlerez la liqueur qui aura ſervi à diſſoudre la cochenille, & vous aurez un très-beau *rouge*, qui mérite d'être préféré au vermillon pour le lavis ; car le vermillon a trop de corps, & d'ailleurs il ſe ternit à cauſe du mercure dont il eſt compoſé. (*Ancienne Encyclopedie.*)

ROULETTE. (ſubſt. fem.) Inſtrument à l'uſage des graveurs à la manière du crayon, au pointillé, & à la manière du lavis. C'eſt une petite roue dentelée, dont l'eſſieu eſt une branche de fer emmanchée comme les pointes des graveurs. Il y a de ces *roulettes* qui ne roulent pas ſur leur eſſieu ; on les appelle *inſtrumens fixes*. Il y en a qui n'ont qu'un rang de dentelures, d'autres en ont pluſieurs rang. Il y en a dont le grain eſt très-fin, & preſqu'inſenſible ; d'autres dont le grain ou la dentelure eſt très-forte. On roule cet inſtrument ſur le cuivre, & il y imprime des points proportionnés au nombre & à la groſſeur de ſes dents. Voyez à l'article GRAVURE, la gravure *à la manière du crayon*, & celle *à la manière du lavis*. Voyez auſſi l'article LAVIS.

Digitized by Google

S

SAFRAN *de mars*. Ochre factice que l'on se procure en exposant, pendant plusieurs jours, de la limaille de fer à la rosée. *Voyez* l'article OCHRE.

SAFRE. (subst. masc.) Verre coloré en bleu par le moyen du cobalt : on s'en sert pour peindre en bleu sur la porcelaine, la faïance & l'émail. On l'applique encore à un usage plus vulgaire, celui de teindre l'empois. Cette substance se vend sous la forme d'une poudre.

SANG-DRAGON. (subst. comp. masc.) C'étoit cette substance que les Grecs appelloient *cinnabre*, κιννάβαρις, & notre cinnabre est ce qu'ils nommoient μίλτος, & les Latins *Minium*. Nous avons appliqué le nom de minium à la chaux rouge de plomb. Cette confusion multipliée dans la nomenclature, augmente la difficulté de comparer la science des Anciens à celle des Modernes.

Le *sang dragon* est résineux, friable, inflammable, d'un rouge foncé, se fondant aisément à l'eau, transparent quand il est étendu en lames minces, & ayant la couleur de sang quand il est pilé. Les Anciens ont cru que c'étoit du sang de dragon desséché, & c'est ce qui l'a fait nommer αἷμα δρακοντος, *sanguis draconis*. On fait aujourd'hui que c'est une résine qui coule d'un arbre dont on connoît quatre espèces. Quelquefois on emploie le *sang dragon* à rembrunir le cinnabre dans la peinture à l'huile. Ce mêlange est sans inconvénient, puisque les substances résineuses ne sont que des huiles concrètes. Il faut choisir le *sang dragon* des canaries. Il est en larmes dures, friables, rougeâtres, grosses comme des noisettes & enveloppées dans des feuilles.

SANGUINE. (subst. fem.) Espèce d'ochre de fer précipitée dans une terre argilleuse, ou de stéatite tendre, mêlée à une hématite décomposée. Cette pierre friable, grasse au toucher, & d'un rouge plus ou moins foncé, se taille facilement en crayons; c'est ce qu'on appelle le crayon rouge. Bien choisi & dans son état naturel, il est d'une bonne fermeté, & la graisse qu'il porte avec lui, procure un grain agréable & moelleux. Cependant beaucoup de personnes préfèrent le crayon factice : c'est la même pierre, réduite en poudre & bien broyée à l'eau; on peut varier le ton de ces crayons, en y ajoutant du cinnabre, de la terre d'ombre, ou telle autre terre dont on trouvera que la couleur s'unit agréablement à celle de la *sanguine*. Si, après l'avoir broyée à l'eau, on l'expose à un feu assez fort & gradué, elle se durcira au point de recevoir le poli, & de donner des étincelles avec le briquet.

SCIE. (subst. fem.) La *scie* du graveur en pierres fines, est une espèce de boucle qui a la lame très-mince, & dont on se sert pour refendre & même pour séparer tout-à-fait les pierres. Les sculpteurs se servent de *scies* ordinaires.

SCULPTURE *en marbre*. Lorsqu'un sculpteur statuaire veut exécuter une statue, ou un autre sujet en marbre, il commence par modeler, soit en terre, soit en cire, une ou plusieurs esquisses de son sujet, pour tâcher de déterminer, dès ces foibles commencemens, ses attitudes, & s'assurer de sa composition. Lorsqu'il est satisfait & qu'il veut s'arrêter à une de ses esquisses, il en examine toutes les proportions. Mais, comme dans ces premiers objets, il se trouve beaucoup plus d'esprit & de feu que de correction, il est obligé de faire un modele plus grand & plus fini, dont il fait les études d'après le naturel. Ce deuxième modele achevé, il le fait mouler & tirer en plâtre; il doit lui servir à produire un troisième modele, qu'il fait à l'aide de l'échelle de proportion ou pied réduit, de la même grandeur & proportion qu'il veut exécuter son sujet en marbre. C'est alors qu'il redouble d'attention, qu'il examine & qu'il recherche avec soin toute la correction, la finesse, la pureté & l'élégance des contours. Il fait encore mouler en plâtre ce troisième modele, afin de le conserver dans sa grandeur & dans sa proportion. Pour déterminer la base du bloc de marbre, il fait faire un lit sous la plinthe du bloc : ce qu'on appelle *faire un lit sous plinthe*, c'est faire donner à l'un des bouts du bloc, un premier trait de scie, pour en former l'assise, qui, dans la langue de l'art, se nomme *plinthe*. Ce *lit* sert donc de base générale au sculpteur pour diriger toutes ses mesures & tirer toutes ses lignes. Alors il donne sur le bloc de marbre les premiers coups de crayon, puis il le fait *épanneler*. On appelle *épanneler*, couper les pans du bloc. Le sculpteur statuaire, après avoir déterminé la base de son ouvrage, & avoir dessiné & arrêté sur le bloc, avec le crayon, les principales masses de son

Digitized by Google

ujet, fait abbattre à la ſcie & au ciſeau les plus fortes ſuperfluités de marbre ; c'eſt ainſi que ſe dégagent de la maſſe, ſans cependant approcher encore de la détermination du fini, la tête, les bras, & les autres parties du modele, ſuivant les traits que l'artiſte a marqués ſur le marbre. Cette opération qui ſe fait ſur toutes les faces, ne ſert qu'à rendre le bloc plus facile à manœuvrer, & à l'approcher encore groſſierement des formes qu'il doit recevoir.

Quand le bloc eſt épannelé, le ſculpteur fait élever à la même hauteur le modele & le bloc de marbre, chacun ſur une ſelle ſemblable, & proche l'une de l'autre à ſa diſcrétion. La ſelle eſt pour le ſculpteur, ce que le chevalet eſt pour le peintre.

Quand le modele & le bloc de marbre ſont placés à propos, l'on poſe horizontalement ſur la tête de l'un & de l'autre des chaſſis de menuiſerie, quarrés & égaux, & qui reviennent juſtes en meſure avec ceux qui portent les baſes ou les plinthes des figures. On a de grandes regles de bois, qui portent avec elles pluſieurs morceaux de bois armés d'une pointe de fer. Ces morceaux de bois parcourent à volonté toute la longueur de la regle, & cependant on les fixe avec des vis : c'eſt l'effet du *truſquin*. Ces regles ſe poſent perpendiculairement contre les chaſſis qui ſont au-deſſus & au-deſſous du modele pour y prendre des meſures & les rapporter ſur le bloc de marbre, en les poſant ſur les chaſſis dans la même direction, où elles ont été poſées ſur ceux du modele. C'eſt avec ces regles qu'on pourroit, mieux appeller *compas*, à cauſe de leur effet, que l'artiſte marque & établit tous les points de direction de ſon ouvrage, ce qu'il ne pourroit pas faire avec les compas ordinaires, dont on ne ſauroit introduire les pointes dans les fonds & cavités dont il faut rapporter les meſures. Cette opération ſe réitere ſur les quatre faces du bloc de marbre & du modele, autant de fois que le beſoin le requiert ; car la figure étant iſolée, demande à être travaillée avec le même ſoin ſur toutes les faces.

L'artiſte ayant trouvé & établi des points de direction, qu'il a poſés à ſon gré ſur les parties les plus ſaillantes de ſon ouvrage, comme ſont les bras, les jambes, les draperies & autres attributs, retrace de nouveau les maſſes de la figure, & fait jetter à bas les ſuperfluités du marbre juſqu'au gros de la ſuperficie, par des ouvriers ou éleves, ſe repoſant ſur eux de ce pénible travail, mais ayant toujours les yeux ſur l'ouvrage, de crainte que ces foibles ouvriers n'atteignent les véritables nuds & points du ſujet. Il doit auſſi leur faire faire attention à ne travailler que ſur le fort du marbre : cela s'entend en ce que les outils & les coups de maſſe ſoient toujours dirigés vers le centre du bloc. Autrement ils courroient riſque d'étonner & d'éliter quelques parties du marbre qui n'eſt preſque jamais entierement ſain, étant ſouvent compoſé de parties *pouſſes* & de parties *fieres*.

Les outils dont on ſe ſert pour cette ébauche, ſont la *maſſe*, les *pointes*, les *doulles pointes*, la *marteline* & la *gradine*, avec leſquels, en ôtant le ſuperflu petit-à-petit, on voit ſortir le ſujet. Alors l'artiſte ſuit de près l'approche de la figure avec le *ciſeau* & tous les autres outils qui lui ſont néceſſaires ; & il ne la quitte plus qu'il ne l'ait terminée au plus haut point de perfection qu'il eſt capable de lui donner.

De quelqu'outil qu'il ſe ſerve, ſoit marteline, ciſeau, trépan, &c. il doit toujours avoir grand ſoin de ménager la matiere, car les fautes ſont irréparables. Il ne doit ôter qu'avec beaucoup de diſcrétion pour arriver au but qu'il ſe propoſe ; car il n'y a pas moyen d'y ajouter ; & s'il ſe caſſe malheureuſement une partie, ou qu'il y ait quelqu'endroit altéré, il n'y a ni ſecret, ni maſtic ſuffiſant pour y remédier & la rétablir avec ſtabilité ſans qu'il y paroiſſe. Lorſque le ſujet eſt totalement fini, & que le ſculpteur ſe détermine à faire polir quelques draperies ou autres acceſſoires, il ſe ſert de gens deſtinés à ce travail, que l'on nomme des *poliſſeurs*. Il doit avoir attention à la conduite de ces ſortes d'ouvriers, qui n'étant que des gens de métier & de peine, ſont peu ſuſceptibles des conſéquences d'uſer & ôter les touches & les fineſſes que le ſculpteur a ingénieuſement ſemées dans tout ſon ouvrage. Ce poli eſt arbitraire & au choix de l'artiſte, n'y ayant pour cela aucune regle établie qui puiſſe le diriger ou le contraindre.

Le poliment ſe fait avec la pierre-ponce ; il eſt le produit de frottemens rudes qui doivent enlever quelques fineſſes, qui uſent du moins ce que j'oſerois appeller l'épiderme des ſtatues. C'eſt en fatiguant leur ſurface, en effaçant le ſentiment de l'outil, qu'il leur donne de l'éclat. Les anciens poliſſoient leurs ſtatues avec de la cire ; ils avoient auſſi un vernis qu'ils y appliquoient. Praxiteles ne faiſoit pas altérer par un ouvrier poliſſeur les traits les plus fins de ſon travail ; mais il chargeoit un peintre nommé Nicias, de les vernir.

Le ſculpteur, en taillant ſon ouvrage, prévient d'avance une partie des accidens qui pourroient arriver en le tranſportant. Il laiſſe des *tenons* de marbre aux parties ſaillantes. On appelle *tenons* des portions de marbre qu'il réſerve, quoiqu'elles ne doivent pas reſter ſur l'ouvrage mis en place : elles ſervent à ſoutenir les bras, à conſerver les doigts en les liant entr'eux, &c. Il multiplie ces tenons autant qu'il le juge néceſſaire, ſe réſervant de les abattre ſur la place, lorſque la figure eſt poſée ſur le pied-d'eſtal où elle doit reſter.

SCULPTURE *en pierre & en bois*. La pierre

dure ſe travaille à-peu-près comme le marbre, c'eſt-à-dire, avec la maſſe, les pointes, doubles pointes, ciseaux, &c.

La pierre tendre, & les bois de chêne, buis, tilleul, noyer, & autres de ces qualités, ſe travaillent avec le maillet de bois, les *fermoirs*, les *trépans*, les *gouges* creuſes & plates, à breter & à nez rond, ces outils ſont de toutes ſortes de pas ou largeur. Il y en a qui n'ont pas deux lignes de face, & par dégré, il y en a d'autres qui en ont juſqu'à deux pouces & plus: on ne les diſtingue que par le pas. Les ouvriers nomment cet aſſortiment un *aſſutage*. Ces outils ſont de fer, & par la tranche ils ſont acérés de l'acier le plus fin. Il leur faut une trempe très-fine. Ils ſont faits de maniere qu'ils ont chacun une pointe forgée en quarré, qui entre dans le manche, pour l'aſſurer & l'empêcher de tourner. Le manche de bois, qui eſt de quatre à cinq pouces de longueur, eſt coupé à pans, pour être tenu plus ferme & ne point varier dans la main de l'ouvrier. On affute ces outils ſur un grais de bonne qualité pour leur donner le tranchant, & l'on ſe ſert enſuite d'une *affiloire* pour leur couper le morfil, & les rendre propres à tailler le bois avec netteté. On ſe ſert, pour finir ces ouvrages, de rapes de différentes forces, tailles & courbures, comme auſſi de peaux de chiens de mer dont on prend les plus convenables, qui ſont certaines parties du ventre, les nageoires, les oreilles.

La *ſculpture* en pierre & en bois comprend pluſieurs ſortes d'ouvrages, comme figures, vaſes, ornemens, chapiteaux, fleurs, feuurons, &c. tant pour les décorations intérieures qu'extérieures des temples, des palais & autres bâtimens, pour les navires, les voitures, les meubles, &c.

Les anciens ſe ſont ſervis de preſque toutes ſortes de bois pour faire des ſtatues: Il y avoit à Sicyone une ſtatue d'Apollon qui étoit de bois; à Ephèſe, celle de Diane étoit de cedre. Dans le temple bâti à l'honneur de Mercure ſur le mont Cyllene, il y avoit une image de ce dieu, de huit pieds de haut, faite en cirronnier: ce bois étoit fort eſtimé. On faiſoit auſſi des ſtatues avec le bois de palmier, d'olivier & d'ébene, & ainſi de pluſieurs autres ſortes de bois, comme celui de vigne, dont il y avoit des images de Jupiter, de Junon & de Diane.

On appelle bien couper le bois, quand une figure ou un ornement eſt bien travaillé. La beauté d'un ouvrage conſiſte en ce qu'il ſoit coupé rendrement, & qu'il n'y paroiſſe ni ſéchereſſe ni dureté.

Quand on veut faire de grands ouvrages, comme ſeroit même une ſeule figure, il vaut mieux qu'elle ſoit de pluſieurs pieces que d'un ſeul morceau de bois, qui ſe peut tourmenter & gercer; car une piece entiere de gros bois peut n'être pas ſeche dans le cœur, quoiqu'elle paroiſſe ſeche par dehors. Il faut que le bois ait été coupé plus de dix ans avant que d'être employé dans ces ſortes d'ouvrages.

SCULPTURE *en plâtre, tant en relief qu'en bas-relief*. La *ſculpture* en relief ſe fait d'une façon qu'on appelle travailler le plâtre à la main. On ſe ſert de la truelle & du plâtre délayé; on forme un enſemble ou maſſe de plâtre, du volume de ce qu'on veut faire, & l'on travaille ſur cette maſſe avec le maillet & les mêmes outils dont on ſe ſert pour les pierres tendres. On ſe ſert auſſi de *ripes* & de *rondelles*: ces ripes qui ont la forme de ſpatule, ſont de différentes grandeurs, & ont des dents plus ou moins fortes. Elles ſont ſur la pierre ou le plâtre, ce que la double pointe & la gradine ſont ſur le marbre.

Ces ſortes de travaux en plâtre ne ſe font guere que dans les cas où l'on veut faire des modeles ſur place, pour mieux juger des formes & des proportions du tout-enſemble, & rendre les parties relatives les unes aux autres. Souvent on les finit entierement ſur place, & l'on en fait des moules qui ſervent à jetter en plomb, ce que l'on voit quelque fois exécuter dans les parcs & jardins, pour faire des fontaines, caſcades, &c. Si, au contraire, on veut les exécuter en marbre, on les moule de façon à en pouvoir tirer des moules en plâtre que l'on apporte à l'attelier du ſculpteur, pour lui ſervir à la conduite de ſon ouvrage en marbre.

La *ſculpture* en bas-relief n'eſt, pour ainſi dire, en ce genre, que l'art de mouler. Elle s'employe communément dans l'intérieur des appartemens pour former des caryatides, cornicheſ, friſes, agraſes, vaſes & ornemens. On commence par faire des modeles en terre ſur des formes & fauſſes formes, ſuivant les lieux où l'on veut placer les ouvrages. On en fait faire des moules en plâtre. Ces moules ſont compoſés de pluſieurs pieces qui ſe rapportent & ſe renferment avec repers dans une ou pluſieurs chappes, ſuivant le volume & le relief de l'objet moulé. Quand ces moules ſont bien ſecs, on les abreuve, en leur donnant avec le pinceau, pluſieurs couches d'huile, ce qui les durcit & empêche que le plâtre ne s'y attache. Cela fait, on coule dans le moule du plâtre bien tamiſé & très-fin, que l'on tire quelquefois d'épaiſſeur & en plein, ſuivant la force qu'on veut donner à l'ouvrage. Pour retirer le plâtre moulé, on commence à dépouiller toutes les parties du moule, les unes après les autres, dans le même arrangement qu'elles ont été poſées, & alors on découvre le ſujet en plâtre qui rapporte avec fidélité juſqu'aux parties les plus déliées du modele, n'y ayant plus qu'à repoſer, & ſouvent qu'à ôter les coutures occaſionnées par les jointures des pieces du moule. Quand ces morceaux de ſculpture en plâtre ſont deſtinés à ſervir d'ornement à quelqu'édifice, on hache

Digitized by Google

avec une hachette, ou avec quelqu'autre outil, les places où ils doivent être posés ; on les ajuste & on les scelle avec le plâtre. Il ne reste plus qu'à les ragréer avec les outils en bois, & même avec les ripes, comme nous l'avons dit.

SCULPTURE *en carton*. Il y a deux manieres de travailler ces sortes d'ouvrages. Comme ils n'ont pas d'autre inconvénient à craindre que l'humidité, on ne les employe d'ordinaire que dans des lieux couverts, comme intérieurs de bâtimens, d'églises, accessoires à des autels, pompes funebres, fêtes publiques, salles de spectacles, &c. Pour parvenir à l'exécution de ce travail, il faut prendre les mêmes précautions que pour les autres genres de *sculpture* qu'on a déja expliqués, c'est-à-dire, qu'il faut commencer par faire, soit de ronde bosse, soit de bas-relief, les modeles des choses qu'on veut représenter. Il faut aussi tirer des moules sur des modeles, comme il a été dit à l'article *Sculpture en plâtre*. On endurcit le moule en l'imbibant d'huile bouillante, & quand il est sec, & en état, on y met pour premiere couche, des feuilles de papier imbibées d'eau, sans colle, que l'on arrange artificiellement dans toutes les parties du moule. Toutes les autres couches qu'on y donne, se font aussi avec du papier ; mais il est imbibé de colle de farine, & l'on continue couche sur couche avec le papier collé, jusqu'à ce qu'on ait donné à l'ouvrage l'épaisseur de deux ou trois lignes, ce qui forme un corps suffisamment solide. Mais il faut bien faire attention, en posant toutes ces couches de papier, de les faire obéir avec les doigts, ou les ébauchoirs, pour les faire atteindre jusqu'au fond des plus profondes entrées du moule dont elles doivent prendre exactement les traits, & les rendre sur le carton avec toute la fineſſe que le ſculpteur a donnée à ſon modele. On laiſſe ſécher ces cartons en les expoſant au ſoleil, ou à un feu doux, de crainte que l'exceſſive chaleur ne change les formes en occaſionnant des évents & faiſant bouurſoufler le papier. Quand les cartons ſont ſecs, on les retire du moule, ſoit par coquilles ou par volume. On les raſſemble, on les ajuſte avec des fils de fer. Le papier le plus en uſage pour ces ſortes d'ouvrages eſt, pour la premiere couche, le papier gris, dit *fluant*; & après, tout papier ſpongieux, blanc ou gris, eſt propre à faire corps avec la colle. La ſeconde façon de former des ouvrages de ſculpture en carton, eſt de les faire en papier, c'eſt-à-dire, en papier battu dans un mortier. Cette pâte ſe fait ordinairement des rognures que les papetiers font de leur papier de compte ou à lettres; les plus fins ſont les meilleurs. On prend ces rognures, on les met dans un vaſe ou vaiſſeau rempli d'eau, que l'on change ſouvent, & on les laiſſe amortir juſqu'à ce qu'elles ſoient réduites en pâte ou bouillie. Quand cette pâte eſt ainſi réduite, on s'en ſert comme il va être expliqué. On a eu ſoin, comme ci-devant, d'imbiber d'huile & d'endurcir le moule ; on y met, le plus également qu'il eſt poſſible, l'épaiſſeur d'environ deux ou trois lignes de cette pâte. ; on appuye deſſus avec force, & on ſe ſert d'une éponge pour en retirer l'humidité autant qu'il eſt poſſible. On fait ſécher cette pâte au feu ou au ſoleil ; puis avec une broſſe & de la colle de farine, on imbibe ce carton ſur lequel on poſe pluſieurs couches de papier blanc ou gris, afin de donner du corps à ce carton, qui juſqu'alors étoit ſans corps & ſans colle. Cette ſeconde opération faite, on laiſſe ſécher, puis on recommence avec de la colle forte de Flandre ou d'Angleterre, à rimbiber ces couches de papier, & l'on y applique de la toile. Souvent on y inſinue des armatures de fer & des fantons, que l'on met entre le papier gris & la toile, ce qui empêche que ces cartons ne ſe tourmentent, & les contient dans la véritable forme que le ſculpteur a donnée au modele. Cette façon de faire le carton eſt la meilleure, tant pour la ſolidité, que pour rapporter avec exactitude toutes les parties de détail du modele. Ces ouvrages, comme nous l'avons dit, ne craignent d'inconvénient que l'humidité. Ils ne ſe caſſent pas, le vers n'y font pas de piquures, & ils peuvent être dorés auſſi bien que les ouvrages en bois, & avec les mêmes apprêts. (*Ancienne Encyclopédie.*)

Explication des Planches pour la ſculpture.

PLANCHE Ire.

Sculpture en terre & en plâtre à la main.

VIGNETTE.

Fig. 1. Sculpteur qui modèle en bas-relief d'après la boſſe.

Fig. 2. Sculpteur qui modèle une tête en ronde boſſe.

Fig. 3. Bas-relief.

Fig. 4. Petits chevalets à modeler qui s'accrochent ſur une table ou ſur un banc.

Fig. 5. Garçon d'attelier qui prépare de la terre.

Fig. 6. Sculpteur qui modèle en plâtre à la main.

Fig. 7. Ouvrier qui gâche du plâtre.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Selle à modeler, qui peut s'élever ou s'abaiſſer, moyennant une vis au milieu.

Fig. 2. Autre plateau & ſon montant, que l'on éleve avec une cheville que l'on a pour cet effet.

Digitized by Google

Fig. 3. La manière dont on doit faire la vis du plateau de la figure première.

Fig. 4. Grand chevalet qui sert à modeler les grands bas-reliefs.

Fig. 4. Partie d'un autre chevalet vu par derrière.

Fig. 6. Le même chevalet vu de profil.

Fig. 7. Planche à modeler les grands bas-reliefs. Cette planche doit avoir au moins quatre à six pouces de long, sur trois pieds de haut : on la peut faire plus grande, mais pas plus petite pour la grandeur du chevalet.

Fig. 8. Cheville de fer qui sert à porter la planche à modeler, lorsqu'elle est posée sur le chevalet.

Fig. 9. Grattoir de fer ; il sert à gratter les fonds.

Fig. 10. Autre grattoir de bois pour le même usage.

PLANCHE II.

Outils des Sculpteurs en terre.

Fig. 11. Selle à modeler à vis, sa planche prête à recevoir le fond.

Fig. 12. Planche de la fig. 11, vue par derrière, & la manière dont elle doit être faite, pour qu'elle puisse s'élever ou se baisser quand on veut.

Fig. 13. Lanterne vue de face ; elle sert à mettre la chandelle pour modeler le soir.

Fig. 14. Même lanterne vue de profil, & la façon de la faire

Cet e lanterne est portée par un morceau de bois, que l'on pique dans la terre sur laquelle on modele.

Fig 15 Autre selle plus simple, qui sert aussi à modeler.

Fig. 16. Chevalet à modeler, qui peut s'accrocher, comme on le voit par le dessin, à une table ou à un banc.

Fig 17. Planche qui sert à poser le fond en terre pour modeler.

Fig. 18 Grand compas à pointes courbes, avec coulisses ; il sert à mesurer les épaisseurs, & réduire à la moitié, deux tiers, trois quarts, un quart, un tiers du grand au petit, & du petit au grand.

Fig. 19. Plan des coulisses.

Fig 20. Coupe de la coulisse de face.

Fig. 21. Coupe de la coulisse de dessus.

Fig. 22. Vis qui sert à tourner les coulisses du côté que l'on veut.

Fig 23. Virole qui sert à fermer le compas de réduction.

Fig. 24. Compas ordinaire.

Fig 25. Compas avec une pointe courbe, vu de face.

Fig. 26. Le même compas vu de profil.

PLANCHE III.

Outils de sculpture en terre, & outils de sculpture en plâtre.

Fig. 27. Autre compas droit.

Fig. 28. Compas dont les deux pointes sont courbées en-dehors.

Fig. 29. Autre compas, dont une des pointes est courbée en-dedans.

Fig 30. Compas dont les deux pointes sont courbés en-dedans.

Fig. 31. Autre compas vu de profil, dont les deux pointes sont courbées sur le côté.

Les compas ci-dessus & ceux de la planche II servent à prendre les mesures des épaisseurs, hauteurs, profondeurs, largeurs, &c.

Fig. 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56 & 57 differens embauchoirs de buis ou d'ivoire.

Bas de la Planche.

Fig. 1 & 2. Plan & élévation de l'hermitte ; elle sert à travailler le plâtre.

Fig. 3. Deux differens maillets.

PLANCHE IV.

Outils des Sculpteurs en plâtre.

Fig. 4. Auge ; elle sert à gâcher le plâtre pour les sculpteurs.

Fig. 5. Tamis de soie qui sert à passer le plâtre & le rendre plus fin.

Fig. 6. Sebille qui sert à gâcher le plâtre fin.

Fig. 7. Palette à stuc.

Fig 8. Niveau avec son plomb.

Fig. 9. Equerre.

Fig 10. Peau de chien qui sert à unir le plâtre employé.

Fig. 11. Spatule de fer vue de face.

Fig. 12. Spatule vue de côté.

Fig. 13 & 14. Deux autres spatules plus petites ; il y en a d'autres encore que l'on n'a n'a point dessinées, parce qu'elles sont seulement plus grandes, sans avoir aucune autre forme.

Fig. 15 Spatule taillante & coupante.

Fig 16. Truelle de stucateur.

Fig 17 La même truelle vue de profil.

Fig. 18, 19 & 20. Autres truelles de différen e grandeur.

Fig. 21. Truelle de Maçon, pour gâcher le gros plâtre.

Fig. 22. Grosse brosse qui sert à nettoyer l'ouvrage lorsqu'on travaille.

Digitized by Google

PLANCHE V.

Suite des outils des Sculpteurs en plâtre.

Depuis la *fig.* 24 jusqu'à la *fig.* 33, cette sorte d'outils se nomme *rippes à travailler le plâtre à la main.*

Depuis la *fig* 34 jusqu'à 38, différentes sortes de rapes; elles servent à raper le plâtre.

Fig. 39, 41, 42, 43, 44, 45 & 47, différentes gouges pour travailler le plâtre.

Fig. 48. Autres gouges vues de côté.

Fig. 49. Mêmes gouges vues de face.

Fig. 40 & 46. Fermoirs servant aussi à travailler le plâtre.

MOULEURS EN PLATRE.

PLANCHE Ire.

Attelier des mouleurs, outils & ouvrages.

VIGNETTE.

Fig. 1. Mouleur qui fait un creux.

Fig. 2. Mouleur qui ferre un creux.

Fig. 3. Ouvrier qui pile du plâtre.

Fig. 4. Manœuvre qui fasse du plâtre.

Fig. 5. Mouleur qui verait un creux avec de l'huile chaude, qui doit être apprêtée avec de la litharge.

Fig. 6. Creux garotté prêt à couler.

Fig. 7. Tonneaux qui servent à mettre le plâtre.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Mortier de fonte qui sert à piler le plâtre.

Fig. 2. Coupe du mortier.

Fig. 3. Pilon.

Fig. 4. Godet de plâtre qui sert à mettre l'huile pour faire les creux.

Fig. 5. Coupe du godet qui sert à mettre l'huile.

Fig. 6. Pinces qui servent à former les anelets.

Fig. 7. Couteau qui sert à couper les pièces.

Fig. 8. Fermoir qui sert à dépouiller les pièces.

Fig. 9. Annelets qui se mettent dans les petites pieces & dans lesquels l'on passe des ficelles qui sortent à travers la chape & retiennent les pièces.

Fig. 10. Bras de terre que l'on moule. 1°. Pièce déjà faite, coupée de dépouille, pour recevoir les autres pièces, & huilée sur les coupes; 2°, bassin de terre huilé au-dedans pour recevoir le plâtre que l'on met d'abord avec une brosse, & que l'on remplit ensuite en le versant, lorsque la première couche commence à prendre; 3°. trois morceaux de terre, mottes sur lesquelles on pose les modèles que l'on moule

PLANCHE II.

Ouvrages.

Fig. 11. Creux formé de toutes ses pièces assemblées & de sa chape.

Fig. 12. Dessus du même creux. II, différentes marques qui sont creusées sur la coquille inférieure du creux, & qui sont saillantes dans la coquille supérieure du même creux.

Fig. 13. Bras sorti de son creux avec les coutures. L'on se sert aussi de febilles, d'auges & de ramis, truelles & spatules semblables à celles des fig. 6, 5, 22, 17 & 4, pl. IV des sculpteurs en plâtre.

ELÉVATION DU MARBRE.

PLANCHE Ire.

Operation d'elever un bloc de marbre, & outils.

VIGNETTE.

Fig. 1. Blocs de marbre que l'on élève avec le billorage & les mouffles.

Fig. 2. Figure ou modèle pour exécuter le marbre.

Fig. 3. Deux hommes qui font aller un cric chacun, pour aider à élever ce marbre.

Fig. 4. Un homme qui place le billorage.

Fig. 5, Bloc de marbre commencé à scier.

Bas de la planche.

Fig. 1. Cric à la Françoise vu de face, il aide à élever les blocs de marbre.

Fig. 2. Le même cric vu par derrière.

Fig. 3. Coupe du même cric sur sa largeur.

Fig. 4. Autre coupe du cric sur l'épaisseur.

PLANCHE II.

Mouffles, pince, marteau pour élever le marbre.

Fig. 5. Mouffles vues de face, & manière d'arranger les cordes.

Fig. 6. Mouffles vues de face & de côté; ces sortes de poulies servent à monter des blocs de marbre.

Fig. 7. Couple de mouffles.

Fig. 8. Pince de fer; elle sert aux ouvriers pour lever le marbre.

Fig. 9. Rouleau de bois pour caler le dessous d'un bloc de marbre.

Digitized by Google

PLANCHE III.

Instrumens qui servent à monter le marbre.

Fig. 10. Chèvre ; elle sert à lever les marbres.

Fig. 11. Coupe de la chèvre.

Fig. 12. Manière dont doit être construite la poulie qui sert au cric à l'Allemande.

Fig. 13. Pivot à quatre dents qui sert au même cric.

Fig. 14. Coupe du cric à l'Allemande sur sa largeur.

Fig. 15. Coupe du même cric. Ce cric est beaucoup plus doux à élever ; une seule personne peut s'en servir : c'est pourquoi on a jugé à propos de le joindre à cette partie.

TRAVAIL DU MARBRE.

PLANCHE Ire.

Vignette.

Fig. 1. Bloc de marbre commencé à équarrir.

Fig. 2. Modèle sous les équerres.

Fig. 3. Equerre avec les divisions.

Fig 4. Sculpteur qui prend une mesure de profondeur.

Fig. 5. Modeles & marbre que l'on travaille par terre.

Fig 6. Ouvrier qui aiguise un ciseau.

Fig. 7. Equerres avec leurs divisions posées en terre.

Fig. 8. Sculpteur qui prend une tensure.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Pointe de fer qui sert à dégrossir.

Fig. 2. Ciseau coudé vu de côté, dont on se sert après s'être servi des gradines.

Fig. 3. Ciseau coudé vu par derrière.

Fig. 4. Gradines à trois dents, dont on se sert après s'être servi des pointes.

Fig. 5. Autre gradine à six dents, servant à la même opération.

Fig. 6. Autre ciseau droit servant après les gradines.

Fig. 7. Ciseau coudé & plat du bout, vu de côté, servant après les gradines.

Fig. 8. Ciseau coudé vu de face, servant après les gradines.

Fig. 9. Rondelle.

Fig. 10. Rape de fer vue de face.

Fig. 11. Rape de fer vue de côté.

Fig. 12. Rape d'Allemagne.

Fig. 13. Autre rape d'Allemagne.

Fig. 14. Hoquette.

Fig. 15. Boucharde ronde des deux bouts, en taille de diamans.

Fig. 16. Boucharde arrondie de la tête, & quarrée de l'autre bout aussi en taille de diamans.

PLANCHE II.

Plan, coupe & elevation perspective de la selle, pour poser les blocs de marbre.

Fig. 17. Plateau vu par-dessous, & la façon dont il doit être fait.

Fig. 18. Selle qui sert à poser les blocs de marbre pour les travailler.

Fig. 19. Coupe de la selle avec ses emmanchemens.

Fig. 20. Plan du haut de la selle, avec le trou où doit être la boucle qui sert à tourner le plateau du côté que l'on veut.

Fig. 21. Coupe de la pièce où se trouve la boucle qui sert à tourner le plateau ; il faut absolument que cette boucle soit de buis.

PLANCHE III.

Equerre, meule, outils, &c.

Fig. 22. Meule qui sert à éguiser les outils.

Fig. 23. Coupe de la même meule.

Fig. 24. Equerre avec toutes les marques nécessaires pour poser les plombs. Cette équerre peut être scellée dans le mur par le moyen d'une barre que l'on met pour cet effet au milieu ; elle sert à poser les points sur les figures ou modèles de ronde bosse, pour ensuite faire la même opération sur les blocs que l'on veut employer.

Fig. 25. Autre équerre qui se peut sceller dans le mur des deux côtés ; elle sert pour les bas-reliefs.

Fig. 26. Plomb & ficelle.

PLANCHE IV.

Différens outils pour travailler le marbre, & machines pour transporter les figures sculptées.

Fig. 27. Masse de fer avec son manche. C'est un gros marteau avec lequel on frappe les ciseaux.

Fig. 28. Autre masse toute en fer.

Fig. 29. Marteline en taille de diamant. C'est un petit marteau qui a des dents d'un côté en manière de doubles pointes fortes & forgées quarrément pour leur donner plus de force. La marteline doit être de bon acier. On s'en sert à gruger le marbre, sur-tout dans les endroits où l'on ne peut s'aider des deux mains pour travailler avec la masse & le ciseau.

Digitized by Google

Fig. 30. Drille; elle ſert à percer moyennant une trépan que l'on met au bout.

Fig. 31. Autre drille qui tourne moyennant un arrêt.

Fig. 32. Trépan d'acier trempé.

Fig. 33. Archet qui ſert à faire tourner la drille à main.

Fig. 34. Meſure de bois avec une pointe de fer à l'un des bouts. Cette meſure ſert à poſer les points ſur ce que l'on veut faire.

Fig. 35. Plan de traîneau, au bout duquel il y a une poulie par où l'on paſſe la corde.

Fig. 36. Traîneau ſur lequel on poſe la figure pour la tranſporter de l'attelier où elle a été faite, à la place où elle doit être poſée.

Fig. 37. Morceau de bois au bout duquel l'on met une pointe de fer pour piquer en terre, ſur lequel eſt une poulie pour y paſſer la corde, pour que les chevaux puiſſent tirer plus facilement.

PLANCHE V.

Opération de traîner le marbre, & machine pour poſer les figures.

VIGNETTE.

Fig. 1. Traîneau avec une poulie, ſur lequel eſt la figure de marbre.

Fig. 2. Lit de fagots pour empêcher les ſecouſſes.

Fig. 3. Bâti de charpente dans lequel eſt la figure.

Fig. 4. Poulie de renvoi.

Fig. 5. Pièce où s'attache la corde.

Fig. 6. Chevaux attelés deux à deux pour tirer le traîneau.

Fig. 7. Ouvrier qui jette de l'eau par terre, à cauſe des frottemens de la corde.

Fig. 8. Ouvriers qui facilitent le traîneau avec des pinces.

Bas de la Planche.

Fig. 38. Machine avec laquelle on monte la figure à ſa place.

Fig. 39. Même machine vue de côté.

Fig. 40. Compas partagé d'un demi-cercle.

Fig. 41. Coupe de la machine priſe ſur ſa largeur.

SCULPTURE EN BOIS.

PLANCHE.

Ouvrage & Outils.

VIGNETTE.

Fig. 1. Sculpteur qui travaille le bois.

Fig. 2. Compagnon qui ſcie une planche.

Fig. 3. Ouvrier qui travaille avec le rabot.

Fig. 4. Morceaux de ſculpture.

Bas de la Planche.

Fig. 1. Un établi.

Fig. 2. Valet; il ſert à retenir l'ouvrage ſur l'établi.

Fig. 3. Scie.

Fig. 4. Maillet.

Fig. 5. Gouge ou fermoir. Les autres outils ſont les mêmes que ceux des ſculpteurs en plâtre, comme fermoirs, gouges, ciſeaux, &c.

SEL. (ſubſt. maſc.) Il eſt très-eſſentiel de dépouiller les couleurs des parties ſalines qui entrent dans leur compoſition: c'eſt ce qu'on obtient par le moyen du lavage, & il ne doit pas être épargné. Sans cette précaution, tes *ſels* entrent en efflorescence, ſur-tout par l'impreſſion de l'air humide. Les tableaux ſe couvrent d'une ſorte de farine, les teintes perdent leur éclat & leur vérité, & les morceaux qui ont produit le plus grand effet en ſortant de l'attelier du peintre, reſtent louches, ſans relief, ſans vigueur & ſans vie.

SELLE. (ſubſt. fém.) Dans les ateliers des ſculpteurs, on donne le nom de *ſelles* à des chevalets qui ſont à l'uſage de ces artiſtes. Il y en a de différentes proportions, ſuivant les ouvrages qu'elles doivent ſupporter. Il ne faut pas de grandes *ſelles* pour de petits modeles; mais elles doivent être grandes & fortes, quand elles ſont deſtinées à ſoutenir de grands modèles, ou de grandes figures en pierre & en marbre. Ces grandes *ſelles* ſont faites de fortes pièces de bois de charpente, & ont un ſecond chaſſis mouvant, auſſi de charpente, élevé ſur le corps de la *ſelle*, & qui eſt pratiqué par la voie d'une boule de buis, placée au point central entre les deux chaſſis. Pour faciliter le mouvement de ce ſecond chaſſis, on fourre dans des trous qui ſont pratiqués dans l'épaiſſeur de ſes quatre faces, des pièces de fer, avec leſquelles on fait tourner toute la machine à volonté.

SICCATIF ou SECCATIF. (adj. pris ſubſtantivement.) Comme il y a des couleurs qui, broyées à l'huile, sèchent très-difficilement, ou même ne parviennent jamais à une parfaite ſiccité, les peintres ſont obligés d'y joindre ce qu'ils appellent un *ſiccatif*, & ce *ſiccatif* eſt l'*huile groſſe*. Voyez ce mot.

SINGE. Inſtrument auquel on a donné ce nom, parce qu'il imite tous les traits du tableau ou du deſſin que l'on veut copier; on le nomme

nomme auſſi *Pantographe*. Voyez ce mot à l'article DESSIN.

SPALT. (ſubſt. maſ.) C'eſt le nom que les artiſtes donnent par corruption à l'*aſphalte*. Cette ſubſtance ſert à pluſieurs opérations des arts, & entre dans la compoſition du vernis des graveurs. Elle s'élève ſur la ſurface du lac aſphaltide ou mer morte. Elle eſt peu peſante, ſolide, friable, d'une couleur brune, ou même noire, & d'une odeur bitumineuſe. On trouve auſſi des mines d'*aſphalte* dans le ſein de la terre, comme en Alſace, & à Neuf-Châtel en Suiſſe. Quelques peintres en huile ſe ſervent du *ſpalt* pour les bruns; mais il faut l'employer avec un puiſſant ſiccatif.

SPATULE. (ſubſt. fém.) Cet inſtrument ſert à différens arts, & prend différentes formes. La *ſpatule* des peintres eſt un inſtrument de bois plat par un bout, dont ils ſe ſervent pour délayer & broyer leurs couleurs. La *ſpatule* du doreur eſt un outil à manche, dont le fer eſt large & arrondi par l'extrémité tranchante; elle ſert à réparer dans les moulures.

STIL-DE-GRAIN. (ſubſt. comp. maſc.) C'eſt une ſorte décoction de graine d'Avignon, que l'on mêle avec de la craie, & dont on fixe la couleur en y ajoutant un peu d'alun. La craie que l'on choiſit ordinairement eſt celle qui vient des environs de Troyes en Champagne. Au lieu de cette craie, quelques-uns prennent du blanc de plomb ou de céruſe, que l'on broie bien fin ſur le porphyre. On réduit en poudre la graine d'Avignon dans un mortier de bois, on la fait bouillir dans un pot de terre verniſſé, juſqu'à ce que l'eau dans laquelle elle nage ſoit réduite d'un tiers au moins; on paſſe cette décoction dans un linge; on y mêle un peu d'alun dont l'effet eſt de fixer la couleur, & quand l'alun eſt fondu, on détrempe avec cette décoction la craie ou le blanc, & l'on réduit le tout à la conſiſtance d'une pâte, qu'on paîtrit dans les mains pour en former des trochiſques, ou boules. On laiſſe ſécher ces trochiſques, & on les détrempe de nouveau dans la décoction, ce qu'on renouvelle juſqu'à trois ou quatre fois, ſuivant l'intenſité du ron que l'on veut donner au *ſtil-de-grain*, ayant l'attention de le faire ſécher à chaque fois différente. La décoction doit être chaude quand on détrempe le blanc. (*ancienne Encyclopédie.*)

Il reſte preſque toujours dans cette compoſition des parties ſalines de l'alun, & il eſt abſolument néceſſaire de l'en dépouiller: cette opération exige des ſoins indiſpenſables.

Après avoir bien fait laver le porphyre & la mollette, précaution qu'il faut toujours prendre chaque fois qu'on paſſe d'une couleur à l'autre, faites broyer le *ſtil-de-grain* avec un peu d'eau; jettez-le enſuite dans une très-grande quantité d'eau chaude bien pure; délayez-le quelques inſtans avec une ſpatule ou cuiller de bois, & laiſſez-le repoſer un jour ou deux: alors jetez l'eau ſans agiter le vaſe, juſqu'à ce que le ſédiment ſoit prêt à tomber, & verſez-le avec le peu d'eau qui reſte, ſur du papier à filtrer que vous aurez étendu ſur un linge ſuſpendu par ſes quatre angles. Quand le ſédiment ſera ſec, il ſe levera de lui-même en écailles. Mettez-le ſur le porphyre avec un pot d'eau, pour lui faire donner quelques tours de mollette. Il ne reſte plus qu'à le réduire en trochiſques.

Il y a dans le commerce des *ſtils-de-grain* de différentes nuances, depuis le citron juſqu'à l'orangé: quelques marchands appellent celui-ci jaune-royal. Ce jaune m'a paru tiré de la racine de *curcuma* ou *terra merita*, que l'on nomme auſſi ſafran d'Inde: cette couleur eſt peu ſolide. On en trouve ſous le nom de *ſtil-de-grain* d'Angleterre: les compoſitions qu'on appelle de la ſorte ſont ordinairement d'une couleur fauve ou mordorée, quelquefois d'une couleur de boue. On connoît auſſi un *ſtil-de-grain* brun, qui n'eſt qu'un mélange de *ſtil-de-grain* jaune & de terre d'ombre ou de biſtre. Pour éprouver la bonté du *ſtil-de-grain* jaune ou doré, écraſez-en avec du bleu de Pruſſe, mais un peu moins de ce dernier: ce mélange doit donner une poudre d'un beau verd.

La graine d'ahouai, arbre laiteux qui croît au Ceylan, fourniroit un beau *ſtil de grain* jaune. Il eſt d'autres plantes étrangères dont nous pourrions, pour le même uſage, deſirer la poſſeſſion. Tel eſt le cariarou, dont les feuilles donneroient une couleur voiſine de celle de l'écarlate; les feuilles de l'alcana, ſorte de troëne d'Egypte, fourniroient un rouge ſolide. Les baies du baliſier, plante de la Guiane, donnent un pourpre fort riche; la racine du maſcapenna teint en cramoiſi; le tſaï de la Cochinchine, plante qui, fermentée comme celle de l'indigo, donne, dit M. Poivre, un verd d'émeraude très-ſolide & très-abondant; le bois de taau ba, eſpèce de mûrier, teint en jaune, comme tous les arbres de la même claſſe. Mais nous n'avons pas beſoin, pour cette dernière couleur, d'aller chercher loin de nous ce que nous pouvons trouver dans nos campagnes. La nature y prodigue une foule de végétaux propres à la compoſition des *ſtils-de-grain*: le point capital eſt de leur donner de la ſolidité. On n'emploie ordinairement dans cette vue que l'alun; je crois que la diſſolution d'étain rempliroit mieux ce but, ſur-tout pour la peinture à l'huile, & que les couleurs n'y perdroient pas du côté de l'éclat.

Voyez à l'article LACQUE, la recette de la diſſolution d'étain.

Les plantes dont on a coutume de compoſer

des *ſtils-de-grain*, donneront peut-être un jaune un peu moins brillant avec cette diſſolution; mais il aura le grand avantage d'être plus ſolide qu'avec l'alun.

Faites bouillir, par exemple, à petit-feu, pendant une demi-heure, dans deux pintes d'eau de fontaine, une poignée de petites branches de peuplier d'Italie, coupées en petits morceaux. Ajoutez enſuite à la décoction deux poignées de tiges de gaude fraîche, ou même ſèche, telle que la vendent les épiciers. Laiſſez-la bouillir quelques inſtans, & joignez-y cinq ou ſix gros de ſel de tartre en poudre, avec une petite cuillerée de ſel commun: laiſſez un moment la décoction devant le feu, mais ſans bouillir, & coulez-la dans un plat de terre, au travers d'un linge. Verſez dedans goutte à goutte, & par intervalles, cinq ou ſix gros de diſſolution d'étain. Quand l'effervescence aura ceſſé, faites chauffer le plat, afin qu'une grande partie de l'eau s'évapore. La chaux métallique, verſée dans la décoction, lâche ſon diſſolvant, ſaiſit les particules colorantes, les retient, & ſe précipite incorporée avec elles, pendant que le diſſolvant, qui s'unit à l'alkali du tartre & du ſel marin, nage dans la liqueur. Mais il faut le ſéparer du précipité, c'eſt ce qu'on opère par le moyen de la filtration. L'eau paſſe à travers les pores du papier gris ou lombard, entraînant avec elle tous les ſels qu'elle tient diſſous, & laiſſe le précipité, qui forme une laque jaune. Il eſt bon de l'arroſer encore ſur le filtre, & même abondamment, pour achever de le déſaler.

Ce qui n'eſt encore qu'une laque, devient un véritable *ſtil-de-grain*, ſi l'on met dans la décoction de gaude un peu de craie bien broyée, avant d'y jetter la diſſolution d'étain. La compoſition ſera, par ce moyen, plus volumineuſe; mais c'eſt à-peu-près tout ce qu'elle y gagnera, ſi ce n'eſt que les ſubſtances alkalines exaltent preſque toujours les jaunes.

On peut ſubſtituer à la gaude une herbe encore plus commune, la fumeterre. On la trouve dans les jardins & chez tous les herboriſtes: verte ou ſèche, il n'importe. Le jaune eſt à-peu-près tel que celui de la gaude, & il n'eſt pas moins durable.

Les plantes qui ſuivent donneront auſſi des jaunes francs & également ſolides, jonquille, ſouci, mordoré, verdâtre.

Le bois de fumac de Virginie.
Les petites branches des alaternes.
Celles de l'arbre aux anémones.
Celles du thuya de Canada.
L'écorce du peuplier d'Italie, ainſi que ſes nouvelles branches.
La tige & les feuilles de la ſarrete.
Les fleurs encore fraîches, ou ſechées à l'ombre du jonc marin.
L'œillet d'Inde, tige, feuilles & fleurs.
La graine d'Avignon.
* La grande camomille ou œil-de-bœuf.
* Le bois de Fuſtel.
* La racine de curcuma ou *terra merita*.

Les trois dernières plantes que nous avons marquées d'un aſtérique, donnent un jaune moins ſolide que celles qui ont précédé. (*Traité de la peinture au paſtel.*)

C'eſt à l'expérience à montrer la bonté & la ſolidité des *ſtils-de-grain*, dans leſquels on remplacerait l'alun par la diſſolution d'étain. Mais il faut avertir que les *ſtils-de-grain* qui ſe trouvent dans le commerce, & qui ſont compoſés de craie ou de blanc de blomb mêlé d'alun, & imprégnés d'une décoction colorante, manquent abſolument de ſolidité; qu'ils ne tiennent pas, & que, par conſéquent, ils ne ſont bons, ni pour l'huile, ni pour la détrempe. Les peintres qui en ont fait uſage, en ont pu reconnoître le vice de leur vivant.

STUC. (ſubſt. maſc.) Le *ſtuc* ou le marbre factice, eſt une compoſition dont le plâtre fait toute la baſe. La dureté qu'on fait lui donner, les différentes couleurs que l'on y mêle, & le poli dont il eſt ſuſceptible, le rendent propre à repréſenter preſqu'au naturel les marbres les plus précieux.

La dureté que le plâtre peut acquérir, étant la qualité la plus eſſentielle à cet art, c'eſt auſſi la première à laquelle les ouvriers doivent s'appliquer. Elle dépend abſolument du degré de la calcination que l'on donne au plâtre; & comme la pierre qui le produit eſt ſuſceptible de quelques petites différences dans ſa qualité intrinſéque, ſuivant les différens pays où elle ſe rencontre, il faut tâtonner & étudier le degré de calcination qu'on doit lui donner, pour que le plâtre qui en viendra, prenne le plus grand degré de dureté qu'il eſt poſſible; on ne peut donner ici de notions ſur cette méthode qu'en ce qui regarde le plâtre de Paris; ce ſera l'affaire des ouvriers d'eſſayer de calciner plus ou moins les pierres gypſeuſes des autres pays, afin de trouver le plus grand degré de dureté où l'on puiſſe porter le plâtre qu'elles produiſent.

On caſſe les pierres à plâtre de Paris avec des marteaux, en morceaux à-peu-près gros comme un petit œuf, ou comme une groſſe noix. On enfourne ces morceaux dans un four que l'on fait chauffer, comme ſi l'on vouloit y cuire du pain; on bouche l'ouverture du four. Quelque temps après, on débouche le four pour en tirer un ou deux petits morceaux de plâtre que l'on caſſe avec un marteau; ſi l'on s'apperçoit que la calcination a pénétré juſqu'au centre du petit morceau, de façon cependant qu'on y remarque encore quelques points brillans, c'eſt une marque que la calcination eſt à ſon point de perfection, &

Digitized by Google

alors on retire promptement du four tout le plâtre par le moyen du rable. Si dans la cuisse on remarquoit beaucoup de brillants, ou qu'on n'en remarquât point du tout, ce seroit une preuve, dans le premier cas, que la pierre ne seroit point assez calcinée; dans le second cas qu'elle le seroit trop.

Quoique le plâtre devienne très-dur lorsqu'il est calciné à son point, la surface s'en trouve cependant remplie d'une infinité de pores, & les grains sont trop faciles à s'en détacher pour qu'il puisse prendre le poli comme le marbre. C'est pour remédier à cet inconvenient, que l'on prend le parti de détremper le plâtre avec de l'eau dans laquelle on fait dissoudre de la colle, qui remplissant les pores, & attachant les grains les uns aux autres, permet que, pour ainsi-dire, on puisse user & emporter la moitié de chaque grain, ce qui forme le poli.

Cette colle est ordinairement de la colle de Flandre; il y en a qui y mêlent de la colle de poisson, & même de la gomme arabique. C'est avec cette eau chaude & collée que l'on détrempe le plâtre; mais comme le peu de solidité de cette substance, sur-tout lorsqu'elle n'est point appuyée, demande qu'on donne une certaine épaisseur aux ouvrages, on diminue la dépense en faisant le corps de l'ouvrage ou le noyau avec du plâtre ordinaire, & en le couvrant avec la composition de plâtre dont on vient de parler, elle doit avoir une ligne & demie ou deux lignes d'épaisseur.

Lorsque l'ouvrage est suffisamment sec, on travaille à le polir, à-peu-près de la même façon que le véritable marbre. On emploie ordinairement une espèce de pierre qui est assez difficile à trouver. C'est une sorte de *cos* ou pierre à aiguiser, qui a des grains plus fins que ceux du grès, & qui ne se détachent pas si facilement de la pierre; la pierre-ponce peut rendre le même service. On frotte l'ouvrage avec la pierre d'une main, & on tient de l'autre une éponge imbibée d'eau, avec laquelle on nettoie continuellement l'endroit que l'on vient de frotter, afin d'ôter à chaque instant par le lavage ce qui a été emporté de la surface: il faut laver l'éponge de temps en temps, & la tenir toujours remplie d'eau fraîche.

On frotte ensuite l'ouvrage avec un tampon de linge, de l'eau, de la craie ou du tripoli. On substitue à cela du charbon de saule, broyé & passé très-fin, ou même des morceaux de charbons entiers, pour mieux atteindre le fond des moulures, en employant toujours l'eau avec l'éponge qui est imbibée. On finit par frotter avec un morceau de chapeau imbibé d'huile & de tripoli en poudre très-fine, & enfin avec le morceau de chapeau imbibé d'huile seule.

Lorsqu'on veut un fond de couleur, il suffit de délayer la couleur dans de l'eau de colle, avant d'employer cette eau à délayer le plâtré.

Il semble qu'on pourroit ajuster les pierres à polir, dont on vient de parler, à des morceaux de bois faits en façon de verlopes ou d'autres outils de Menuisier; les surfaces de l'ouvrage en seroient mieux dressées, & les moulures plus exactes; mais il faut se souvenir de laver toujours à mesure que l'on frotte.

Lorsqu'on veut imiter un marbre quelconque, on détrempe avec l'eau collée chaude, dans différens petits pots, les couleurs qui se rencontrent dans ce marbre; on délaye avec chacune de ces couleurs un peu de plâtre; on fait de chaque couleur une galette à-peu-près grande comme la main; on met toutes ces galettes alternativement l'une sur l'autre; celles dont la couleur est dominante sont en plus grand nombre ou plus épaisses. On tourne sur le côté ces galettes qui étoient arrangées sur le plat; on les coupe par tranches dans cette situation, & on les étend ensuite promptement sur le noyau de l'ouvrage, où on les applatit. C'est par ce moyen que l'on vient à bout de représenter le dessin bizarre des différentes couleurs dont les marbres sont pénétrés. Si l'on veut imiter les marbres qu'on appelle des brèches, on met dans la composition de ces galettes, lorsqu'on les étend sur le noyau, de morceaux de plâtre de différentes grosseurs, délayés avec la couleur de la brèche; ces morceaux venant à être applatis, représentent très-bien cette sorte de marbre. Il faut remarquer que, dans toutes ces opérations, l'eau collée doit être un peu chaude, sans quoi le plâtre prendroit trop vîte, & ne donneroit pas le tems de manœuvrer.

Si c'est sur un fond de couleur que l'on veut représenter des objets, comme des forêts, des payfages, des rochers, ou même des vases, des fruits & des fleurs, il faut les dessiner sur du papier, piquer ensuite les contours des figures du dessin, les appliquer sur le fond, après qu'il aura été presque achevé de polir, & les poncer avec une poudre d'une couleur différente du fond, c'est-à-dire, noire si le fond est blanc, & blanche si le fond est noir. On arrête ensuite tous les contours marqués par le poncis, en les traçant plus profondément avec la pointe d'une alêne, dont se servent les Cordonniers; après quoi, avec plusieurs alênes dont on aura rompu les pointes, pour en former de petits ciseaux, en les aiguisant sur une meule, on enlevera proprement toute la partie du fond qui se trouve renfermée dans les contours du dessin qui est tracé; ce qui formera sur le fond des cavités à-peu-près d'une demi-ligne de profondeur.

Lorsque tout ce qui est contenu dans l'intérieur des contours de dessin, sera ainsi champleyé, on aura plusieurs petits pots ou gobelets,

Digitized by Google

& l'on y tiendra ſur du ſable ou de la cendre chaude, de l'eau collée, dans laquelle on aura délayé différentes couleurs; on mettra un peu de plâtre dans la paume de la main, que l'on teindra plus ou moins, en y mêlant plus ou moins de cette eau colorée; on remuera bien le tout ſur la paume de la main avec un couteau à couleurs dont les peintres ſe ſervent, juſqu'à ce que l'on s'apperçoive qu'il commence à prendre un peu de conſiſtance; alors on en prendra avec le couteau la quantité que l'on jugera néceſſaire, & on la placera dans un coté de l'intérieur du creux de la figure que l'on veut repréſenter, en preſſant avec le couteau, & uniſſant par-deſſus la partie du plâtre coloré que l'on vient de mettre, & qui touche les contours de la figure.

On détrempera enſuite promptement dans la main un autre plâtre coloré, mais d'une nuance plus claire, qu'on placera dans le même creux, à côté de celui qu'on vient de mettre; on aura quatre ou cinq aiguilles enfoncées parallélement par la tête au bout d'un petit bâton, comme les dents d'un peigne, avec leſquels on mêlera un peu la dernière couleur avec celle qu'on a poſée la première, afin que l'on n'apperçoive pas le paſſage d'une nuance à l'autre, & que la dégradation en ſoit obſervée; on continuera à poſer ainſi des nuances plus claires du côté de la lumière, juſqu'à ce que le creux de la figure que l'on veut repréſenter, ſoit exactement rempli: enſuite on applatira légérement le tout avec le couteau, & on le laiſſera ſécher.

Si l'on s'apperçoit, après avoir poli, que les nuances ne ſoient pas bien obſervées dans quelqu'endroit, on pourra, avec une pointe, faire des hachures dans cet endroit, & introduire un plâtre coloré plus en brun & fort liquide; il faut que ces hachures ſoient aſſez profondes pour ne pouvoir être tout-à-fait emportées par le poli qu'on ſera obligé de donner ſur tout l'ouvrage. On ſe ſert de cette dernière manœuvre pour découper les feuilles des arbres, celles des plantes, &c.

En général les figures indéterminées, comme les ruines, les rochers, les cavernes, &c. réuſſiſſent toujours beaucoup mieux dans cette façon de peindre, que des figures qui demandent de l'exactitude dans les nuances, & de la correction dans le deſſin.

On polit les peintures de la même façon qu'on l'a dit pour les fonds; & ſi l'on s'apperçoit en poliſſant, qu'il ſe ſoit formé quelques petits trous, on les remplit de plâtre délayé très-clair avec de l'eau collée, & de la même couleur. Il eſt même d'uſage, avant d'employer l'huile pour le poli, de paſſer une teinte générale de plâtre coloré & d'eau collée très-claire, ſur toute la ſurface, pour boucher tous les petits trous.

Il faut choiſir pour toutes ces opérations le meilleur plâtre & le plus fin; celui qui eſt tranſparent paroît devoir mériter la préférence.

Pour les couleurs, toutes celles que l'on emploie dans la peinture à freſque ſont propres à ce genre. Il doit paroître ſingulier que, dans cette façon de peindre, on ait preſcrit de ſe ſervir de la paume de la main pour palette, en voici la raiſon.

Lorſqu'on détrempe le plâtre avec de l'eau de colle colorée, on eſt obligé d'employer une trop grande quantité d'eau pour qu'elle ne s'écoulât pas ſi on la mettoit ſur une palette; au lieu que l'on forme dans la main un creux qui la contient, & qu'en étendant les doigts à meſure que le plâtre vient à ſe prendre, cette ſingulière palette, qui étoit creuſe d'abord, devient plate quand il le faut. On pourroit ajouter à cela que la chaleur de la main empêche le plâtre de prendre trop vite. (*Article de M. de* MONTAMY, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

STUCATEUR. (ſubſt. maſc.) Ouvrier ou artiſte qui travaille en ſtuc.

Digitized by Google

T

TABLEAU. (subſt. maſc.) *Nettoyage des tableaux.* Il s'opere avec une broſſe à peindre un peu rude, qu'on détrempe dans une leſſive tiede, compoſée d'une pinte d'eau de riviere & d'un quarteron de ſavon noir. Mais il faut ſe reſſouvenir que ce ſavon eſt mordant, & bien prendre garde qu'il ne gâte le *tableau*, & n'enleve les couleurs, & ſurtout les glacis, ce qui ne manqueroit pas d'arriver, ſi on le laiſſoit trop longtemps ſéjourner ſur le tableau, ou ſi l'on frottoit avec trop peu de ménagement. Il faut donc tenir toujours de l'eau prête, pour noyer promptement le ſavon, ſi l'on s'apperçoit qu'il puiſſe devenir dangereux. Quand le tableau eſt lavé & bien ſec, on y applique une ou deux couches de vernis. On doit donner à ces couches fort peu d'épaiſſeur, & elles ne communiqueront toujours que trop de brillant à la peinture.

Nous avons annoncé que l'uſage du ſavon noir n'eſt pas ſans danger, & qu'il ne ſauroit être employé avec trop de prudence & de dextérité. Il y a cependant des perſonnes qui uſent de moyens plus dangereux encore; telles que les leſſives de poraſſe & de cendres gravelées, l'urine affoiblie par un mêlange d'eau, &c. Ce n'eſt pas que ces moyens doivent être abſolument rejettés; mais ils ne doivent être adoptés qu'avec une ſorte de crainte & les plus grands ménagemens. Le plus prudent, quand la néceſſité n'oblige pas à recourir à de trop violens remedes, c'eſt de n'employer que l'eau pure: on la laiſſe ſéjourner quelque temps ſur la couleur, pour qu'elle puiſſe diſſoudre la fumée, la craſſe, les ordures de mouches. Avant de nétoyer le *tableau*, il faut en enlever le vernis: l'eau ſeule, par ſon ſéjour, peut nuire aux *tableaux*, quand ils ont été couverts de vernis ou autres compoſitions dont on ignore la nature.

Voici, pour le *nettoyage* des tableaux, différentes recettes, que je trouve dans la derniere édition des *Elémens de peinture pratique*. La premiere eſt la plus innocente; les autres exigent toute la timidité, toute la prudence que nous avons déja recommandées. Mettez ſur le tableau une ſerviette blanche: mouillez-la continuellement avec de l'eau nette pendant douze ou quinze jours & davantage, s'il en eſt beſoin, juſqu'à ce que le linge ait attiré toute la craſſe & toutes les ordures du *tableau*. Alors prenez de l'huile de lin dépuré de longtemps au ſoleil, & frottez-en votre *tableau* avec le bout du doigt.

Autre. Prenez deux pintes de la plus vieille leſſive, & un quarteron de ſavon de Gênes rapé ou coupé fort mince: verſez dans ce mêlange une chopine de vin blanc, & faites bouillir le tout ſur le feu pendant un demi-quart d'heure. Paſſez cette compoſition dans un linge, & laiſſez-la refroidir. Alors ayant trempé une broſſe dans cette liqueur, vous en frotterez votre *tableau* également partout, & le laiſſerez ſécher. Donnez-lui une ſeconde couche, ſi vous le jugez néceſſaire. Enfin donnez-lui une légere couche d'huile de noix avec un peu de coton ou une éponge. Cette derniere couche étant bien ſéche, prenez un linge chaud & paſſez-le par-deſſus votre *tableau*. On ſent qu'il faut une main bien expérimentée, pour hazarder de porter ſur les couleurs des ſubſtances corroſives, telles que la leſſive, le ſavon, le vin blanc. Je crois qu'au lieu de laiſſer ſécher ce mêlange ſur la peinture, il faudroit le laver à grande eau, & enſuite laiſſer ſécher.

Autre pour rendre un vieux tableau auſſi beau que s'il étoit neuf. Mettez dans un pot de terre environ un quarteron de ſoude griſe en poudre: rapez-y un peu de ſavon de Gênes, & faites-les bouillir dans de l'eau environ un quart d'heure. Tirez cette leſſive du feu, pour la laiſſer un peu refroidir: quand elle ne ſera plus que tiede, lavez en votre tableau & eſſuyez-le bien. Paſſez-y de l'huile d'olive & eſſuyez-la de même. L'obſervation que nous avons faite ſur la recette précédente, porte également ſur celle-ci & ſur celle qui va ſuivre.

Autre. Faites bouillir parties égales de cendres gravelées & de ſoude blanche dans une pinte d'eau commune, juſqu'à la réduction de moitié. Vous vous ſervirez de cette eau quand elle ſera tiede, pour en frotter le tableau avec une éponge. Enſuite vous le laverez avec une éponge qui ſoit bien claire & bien nette.

Parlerai-je du procédé ſuivant lequel on met de la limaille dans un linge pour en frotter le tableau? C'eſt plutôt uſer la peinture, que la nétoyer.

Enfin quelques perſonnes ouvrent une pomme de reinette & en frottent leur tableau. Cette pomme eſt un acide, & tout acide, pour l'objet dont il s'agit, peut devenir funeſte dans une main téméraire.

Digitized by Google

Maniere de nétoyer les tableaux les plus vieux & les plus noirs. Cette condition ſuppoſée du tableau, exige des remedes violens, & qui ne peuvent guere manquer de fatiguer les ſujets. Prenez une bonne quantité d'oſeille, & ayant étendu à plat le tableau ſur une table ou ſur le plancher, prenez ces feuilles à poignée, & frottez juſqu'à ce qu'elles mouſſent & ſe réduiſent en une ſorte de boue. Renouvellez les poignées d'oſeille, juſqu'à ce que le tableau en ſoit entierement couvert. Alors ôtez les feuilles & le marc, & ne laiſſez que ce qui eſt réduit en boue. Prenez une décroutoire un peu forte que vous paſſerez partout. Enſuite vous laverez le tableau avec de l'eau claire, vous l'eſſuyerez avec un linge & le laiſſerez ſécher. On prend après cela de la mie de pain, on la froiſſe entre les mains, & on en frotte encore la peinture. Enfin on prend des blancs d'œufs frais, on les bat, on les fait mouſſer, on en paſſe une ou deux couches avec une éponge, & on les laiſſe ſécher. Heureux ſi, après une ſi dure opération, l'ouvrage a conſervé quelques unes de ſes premieres fineſſes.

Autre. On commence par bien dégraiſſer le tableau avec une broſſe ou avec une éponge trempée dans une leſſive commune, bien chaude; enſuite on le lave avec de l'eau claire & on le laiſſe ſécher. Il eſt alors en état de recevoir le vernis ſuivant.

Prenez un pot neuf de terre verniſſée; rempliſſez-le de moitié d'huile de noix & de moitié d'eau commune; ajoutez environ deux poignées de verre concaſſé & non broyé, & faites bouillir le tout ſur un feu de charbon, juſqu'à conſommation du tiers. Laiſſez refroidir. Verſez très-doucement la liqueur refroidie dans un autre pot, de maniere qu'elle n'entraîne pas de verre. Laiſſez-la repoſer & tranſvaſez-la dans une bouteille de grès, en y ajoutant une égale quantité d'urine toute fraiche. Expoſez cette bouteille au ſoleil pendant un mois, ayant ſoin de la remuer de temps en temps. Laiſſez-la repoſer une huitaine de jours ſans la remuer. Enſuite coulez toute l'huile pure dans une autre bouteille, prenant garde qu'il n'y coule en même temps de l'urine: il vaut mieux perdre un peu d'huile. Quand elle eſt ainſi tranſvaſée, on y ajoute, à proportion de la quantité de l'huile, vingt ou trente clous de géroſle, gros comme un pois de litharge d'or, & autant de blanc de plomb, ſans rien piler. Les clous de géroſle ne ſervent qu'à détruire l'odeur d'urine que l'huile peut avoir contractée. Il faut ſerrer ce vernis dans une bouteille bien bouchée. Pour s'en ſervir, on en verſe un peu ſur une éponge dont on frotte toute la ſurface du tableau. Ce vernis eſt fort ſiccatif, & ne change jamais.

Si le tableau craque, lorſqu'on paſſe le doigt deſſus, c'eſt une preuve que les couleurs en ſont uſées & ne peuvent revenir. On entreprendroit envain de le nétoyer.

Autre. Mettez tremper un peu d'alun en poudre fine, & autant de ſel commun dans de l'urine chaude, & lavez-en le tableau doucement. Vous le vernirez enſuite avec la compoſition ſuivante. Deux onces de carabé blanc, autant de ſandaraque, de la gomme laque, & de la gomme animé, infuſés dans une pinte d'eſprit de vin. On peut auſſi compoſer le vernis de la maniere ſuivante. Mettez de l'huile de noix nouvelle dans une bouteille de verre & ajoutez-y le tiers de bon eſprit de vin. Expoſez cette liqueur au ſoleil pendant deux ou trois mois, dans les chaleurs de l'été. Ce vernis eſt excellent & ne maroquine jamais.

La note ſuivante de M. ROBIN, indique les procédés que ſuivent en général les perſonnes les plus exercées à nétoyer les tableaux.

Le nétoyage des tableaux, dit cet artiſte, exige de grandes connoiſſances; car il faut choiſir entre les divers moyens connus, ceux qui ſont propres au genre d'exécution & à la ſorte de dégradation des morceaux qu'on veut reſtaurer.

Si l'on eſt aſſez heureux pour que le tableau ait été couvert d'un vernis qui ait reçu toutes les ſaletés qui le dégradent, ſans qu'elles ayent pénétré juſqu'à la couleur, il ſuffit d'enlever ce vernis, & l'ouvrage ſe trouve nétoyé. On parvient à ôter le vernis, en prenant, à meſure que le beſoin l'exige, de l'eſprit de vin ſur un linge fin & bien ſec, dont on s'entoure le doigt. On peut auſſi l'enlever, en le faiſant tomber en pouſſiere par un frottement répété. Si l'on agiſſoit ſans ménagement dans ces deux procédés, on detruiroit le tableau. Par le premier, on délayeroit la couleur; par le ſecond, on la raperoit comme avec du ſable.

Quelquefois une légere eau de ſavon ſuffit pour ôter la craſſe produite par la fumée. Lorſque la ſaleté ſe trouve plus tenace, & qu'elle provient autant des huiles que des couleurs ont pouſſées au dehors, que de la craſſe de l'extérieur; quand cette craſſe s'eſt durcie par le longtemps qu'elle a réſidé ſur l'ouvrage, on eſt alors obligé d'employer un moyen plus puiſſant. Ce moyen efficace, mais terrible, eſt l'eau-forte: il faut la bien mitiger avec de l'eau ſimple, &, après ce mélange, elle ſe nomme eau ſeconde.

On peut auſſi, dans les cas difficiles, faire uſage du ſavon noir; mais en ſe gardant bien de le laiſſer ſéjourner ſur la peinture, & en le lavant très-promptement avec une éponge bien imbibée d'eau froide & bien claire.

Mais nous ne ſaurions trop le répéter; en employant ces moyens dangereux, il faut uſer de la plus grande circonſpection, pour ne pas détruire les teintes dans leſquelles il entre des

Digitized by Google

blancs ou de l'outremer ; couleurs qui se dissolvent très-aiſément, & enſuite pour ne pas enlever les glacis, que des yeux peu exercés dans la pratique de l'art de peindre, & dans celle du nétoyage, prennent ſouvent pour de la craſſe.

Une des grandes maladies des tableaux eſt cauſée par les ordures de mouches. La fiente de cet inſecte eſt très-mordante, & pénétre dans la couleur au point d'y faire de petits trous. Je ne ſache pas qu'on ait trouvé juſqu'à préſent aucune liqueur qui puiſſe diſſoudre ces taches ſans emporter la couleur du tableau. Le ſeul moyen que j'aie vu employer avec ſuccès pour les enlever, eſt de les attendrir autant qu'il eſt poſſible, avec les liquides dont j'ai parlé, ou ſeulement avec de l'eau tiede, & de les détacher enſuite l'une après l'autre avec la pointe d'un bon grattoir ; ce qui demande autant de patience que de légéreté de main. Si cependant les *chiures* de mouches ſe trouvent ſur un vernis bien épais, elles s'enlevent en même temps que ce vernis.

On ſe ſert auſſi du gratoir pour toutes les taches de matieres trop mordantes que les liquides indiqués ne peuvent emporter ſans altérer l'ouvrage : mais on conçoit avec quelle adreſſe & quelle attention il faut uſer de cet inſtrumente

Recette pour garantir les tableaux des ordures de mouches. Faites tremper une botte de poreaux dans un demi-ſeau d'eau, & lavez-en le tableau. Ce lavage le préſervera des dégats qu'y cauſent ces inſectes. Je trouve ce ſecret dans les *Elémens de peinture pratique*. Si, comme on l'aſſure, il eſt éprouvé, on ne peut nier qu'il ne ſoit fort important. Il eſt aiſé d'en faire l'eſſai ſur un morceau de peu de valeur.

TAFFETAS. (ſubſt. maſc.) Quand on veut peindre à l'huile ſur le *taffetas*, il faut le préparer avec une gomme dont voici la compoſition. Prenez gros comme une féve de colle de poiſſon ; coupez-la par petits morceaux, & faites-la tremper pendant douze heures dans un verre d'eau. Enſuite faites-la fondre ſur le feu juſqu'au premier bouillon, puis coulez-la & la laiſſez refroidir. Quand vous voudrez vous en ſervir, vous la ferez chauffer, & ayant bien étendu votre *taffetas*, vous l'y appliquerez bien chaude avec une éponge le plus également qu'il vous ſera poſſible. Le *taffetas* étant ſec, vous pouvez y coucher vos couleurs, ſans craindre qu'elles ne s'imbibent dans le tiſſu de l'étoffe, ou qu'elles ne s'étendent plus qu'il ne faut.

TAILLE. (ſubſt. fém.) C'eſt le nom qu'on donne, en gravure, à ce qu'on appelle *hachure* dans la peinture & dans le deſſin. *Voyez* l'article GRAVURE.

TAMPON. (ſubſt. maſc.) Les graveurs ſur cuivre appellent ainſi une bande de drap, de feutre ou de liſiere, dont on forme un rouleau de deux pouces à-peu-près de diametre. On imbibe d'huile un des bouts de ce rouleau pour nétoyer le cuivre. Quand on a deſſein de voir l'effet des tailles, on frotte d'abord le *tampon* ſur l'huile de la pierre à l'huile, on le paſſe enſuite ſur l'ouvrage ; le noir dont l'huile eſt mêlée, *pénétre* dans les tailles, qui ſe détachent alors en brun ſur le brillant du cuivre. L'expérience apprend que cet effet eſt flatteur, & qu'il ne faut pas toujours en attendre un auſſi agreable aux épreuves.

TAPETTE. (ſubſt. fém.) C'eſt un morceau de taffetas dans lequel on renferme du coton ſans le fouler, enſorte qu'on forme une ſorte de boule aſſez molle. L'uſage de la *tapette* eſt de taper ſur le vernis encore chaud & fluide, pour l'étendre également ſur la ſurface du cuivre.

TAS. (ſubſt. maſc.) Les graveurs donnent ce nom à une petite enclume armée d'acier trempé dur. Elle leur ſert, quand ils ont effacé quelque partie de leur ouvrage, & que cette partie effacée fait ſur le cuivre un enfoncement qu'arteindroit avec peine la main de l'imprimeur, à repouſſer le cuivre du côté oppoſé au travail. Le *tas*, dans ſa partie inférieure, entre & s'engage par une pointe ou queue, dans un billot qui lui ſert de baſe. *Voyez* les articles GRAVURE & REPOUSSER.

TERRE. (ſubſt. fém.) Sur la maniere de laver & d'épurer les terres colorées dont on fait uſage dans la peinture, *voyez* à l'article BLANC, la maniere de purifier le blanc d'Eſpagne : *voyez* auſſi l'article OCHRE, dans lequel on donne le moyen de l'épurer encore plus parfaitement.

TERRE *de Cologne*. Elle eſt très-bitumineuſe, d'un brun noirâtre, graſſe au toucher, ne s'imbibant d'eau que difficilement, & répandant une odeur fétide. Elle s'affoiblit employée à l'huile, inconvénient qu'elle perdroit, ſi on la purifioit par le feu. Il faut la calciner longtemps ſur la braiſe dans une cuiller de fer ou dans un creuſet. Quand on l'aura tirée du feu toute rouge, on la portera dans un lieu bien aéré, pour l'y laiſſer bruler juſqu'à ce qu'elle s'éteigne d'elle-même. Alors on la fera porphyriſer long-temps avec de l'eau claire, puis on la jettera ſur le philtre pour l'arroſer abondamment : elle donnera une couleur d'un brun foncé & olivâtre.

TERRE *d'Italie*. C'eſt une *terre* martiale à-peu-près de la même couleur que l'ochre de rut. Lorſqu'on la calcine, elle paſſe au rouge. A un feu très-violent, dans des vaiſſeaux fermés, elle devient noire, & eſt alors attirable par l'aimant.

Digitized by Google

TERRE *d'ombre*. La terre qu'on vend à Paris ſous ce nom, eſt peſante, brune, ou d'un jaune noirâtre : c'eſt une argile ferrugineuſe ; le fer y eſt enfermé ſous la forme d'un ſafran de mars, ſemblable à celui qui eſt préparé à la roſée. Cette *terre*, expoſée au feu dans un creuſet, ne répand aucune odeur bitumineuſe ; elle perd la quatrième partie de ſon poids, & prend une couleur plus foncée. On l'appelle quelquefois *brun de montagne* & *ochre brune*. Dans la peinture à l'huile, elle s'écaille, elle change, & attire même les teintes voiſines. Des artiſtes ont cru pouvoir prononcer qu'elle n'eſt bonne en ce genre de peinture, ni dans ſon état naturel, ni brûlée. Leur ſentiment eſt capable d'inſpirer quelque défiance pour l'opinion de l'auteur du *Traité de la peinture au paſtel*. En parlant des inconvéniens attribués à la *terre d'ombre* & à celle de *Cologne*, il prétend qu'ils doivent ceſſer lorſque ces *terres* ont paſſé par le feu. » Quel » changement peuvent éprouver, dit-il, des » ſubſtances échappées à la voracité de cet élé» ment, ſi l'on excepte quelques chaux métal» liques, promptes à ſe revivifier aux émanations » du principe inflammable ?... Quand, ajoute» t'il, on aura ſoin, dans la peinture à l'huile, » de bien purifier les couleurs, ſoit par l'eau, » ſoit par le feu, ſuivant la nature des différen» tes ſubſtances, on n'éprouvera pas ces ſortes » d'inconvéniens ». Nous avons grand ſoin de recueillir les obſervations & les conſeils de cet écrivain, qui paroît ſavant en chymie : mais nous croyons qu'ils doivent être ſoumis à l'expérience des artiſtes.

TERRE *de Sienne*, ou *de Veniſe*. Elle eſt de la claſſe des ochres brunes. » Elle eſt très-com» pacte, ſemblable dans ſa caſſure à la *terre* » *d'ombre*, ou pluôt à la gomme-gutte, c'eſt» à-dire, luiſante. Elle eſt de couleur canelle » mordorée. Cette matiere a de l'apparence, & » l'on en fait beaucoup d'uſage dans la peinture » à l'huile ; mais elle ne vaut rien, quoique » fort chere. C'eſt du fer diſſout par les acides » minéraux, tel qu'en produiſent les fabriques » de vitriol. On croiroit, à la voir, qu'elle a » beaucoup plus d'intenſité que l'ochre brune : » mais, outre qu'elle eſt bien moins ſolide, elle » prend le même ton ſous la molette, &, ca» cinée, elle devient beaucoup plus orangée ». *Traité de la peinture au paſtel*.

TERRE *de Vérone*. C'eſt une chaux de cuivre. Sa couleur eſt verte. Elle ne doit, comme toutes les autres chaux de cuivre, être employée que par les peintres de bâtimens pour les ouvrages les plus groſſiers.

TERRE *d'Uzès* ou de *Cornillon*. » Entre les » minéraux propres à fournir le jaune, indépen» damment des ochres, il ſe trouve dans le dio» céſe d'Uzès en Languedoc, tout près d'un en» droit appellé Cornillon, une *terre* très-fine, » d'un jaune citron, dont la couleur réſiſte au » feu. Comment n'en a-t'on pas mis dans le com» merce ? Eſt-il ſi difficile de s'en procurer ? » Peut-être n'auroit-elle pas de corps à l'huile ; » mais au moins ce ſeroit une importante acqui» ſition pour la freſque, le paſtel, la détrempe, » & la fayencerie ». *Traité de la peinture au paſtel*.

TIRE-LIGNE. (ſubſt. comp. maſc.) Inſtrument utile pour tirer des lignes à la regle. Il eſt plus commode que la plume, & n'eſt pas ſujet de même à faire à la regle des taches d'encre qui ſe communiquent au papier. Il eſt formé de deux platines de cuivre, minces, terminées en pointe, & qui s'appliquent l'une ſur l'autre au moyen d'une vis. Vous le verrez repréſenté à la planche II. de la gravure en bois, *fig.* 33.

TOILE. (ſubſt. fém.) De grands maîtres ont peint ſur des *toiles* groſſieres & lâches ; d'autres ont préféré des *toiles* fines & ſerrées. Chacun d'eux auroit donné de bonnes raiſons de ſon choix, qui tenoit à ſa maniere d'opérer. La *toile*, avant de recevoir le ſujet dont elle ſera couverte, doit être imprimée, c'eſt-à-dire, qu'elle doit être couverte de pluſieurs couches de couleur. Voyez l'article IMPRESSION.

TOILE. *Maniere de tranſporter un vieux tableau ſur une toile neuve*. Lorſqu'un tableau peint ſur *toile* s'écaille, ſe gerſe ; lorſque cette *toile* eſt moiſie & déchirée tellement que les bords ne peuvent plus tenir au chaſſis ; lorſqu'enfin le tableau eſt détendu, qu'il fait des boſſes, qu'il a des trous & menace ruine, il eſt très-urgent de le remettre ſur *toile*.

Quelques perſonnes, pour rendre la vieille *toile* & la couleur plus douces & moins rebelles, expoſent pendant pluſieurs jours le tableau à l'humidité d'une cave. Voici d'ailleurs la méthode qu'on ſuit le plus ordinairement. On colle ſur le côté peint du tableau, du papier blanc avec un empois léger. Cette premiere opération eſt néceſſaire pour que le tableau ne s'écaille pas dans les mouvemens & les frottemens qu'il doit éprouver. D'un autre côté, on a tendu ſur un fort chaſſis à clef, une bonne *toile* neuve ſur laquelle on couche très-également, avec une groſſe broſſe, de la colle bien cuite & faite avec de la farine de ſeigle & une gouſſe d'ail. On met une ſemblable couche de cette colle ſur le derriere du tableau. Cela étant fait promptement, on poſe le revers du tableau ſur cette *toile* neuve. On le frotte avec un tampon de linge, que l'on appuie aſſez fortement, en partant toujours du centre & en faiſant ſoutenir les coins du tableau.

Par

par ce moyen, on oblige à s'échapper l'air qui pourroit rester entre les deux *toiles*, & y causer ce qu'on appelle des *cloches*.

Le tableau étant ainsi *rentoilé*, on le pose sur une table bien unie, du côté de la peinture, & on frotte très-rudement le derriere de la *toile* neuve avec un lissoir. C'est un instrument de verre, ou même de fer bien poli, avec lequel on lisse le linge, le papier, les étoffes, les bas de soie, &c. Quelques personnes ajoutent à ces procédés celui de passer un fer chaud sur le tableau, en opposant, par derriere, une planche pour faire résistance à cette pression. Par ce moyen, la colle échauffée devient plus liquide, pénètre, du côté du tableau, la vieille toile, & fixe d'autant plus la peinture, tandis que, du côté de la *toile* neuve, la colle excédente fort à travers le tissu, enforte qu'il n'en reste partout qu'une épaisseur égale. Il faut faire attention de ne pas employer le fer trop chaud, & de ne frotter le tableau, qu'en interposant, entre lui & le fer, quelques feuilles de papier, car celle qui est sur la peinture ne seroit pas suffisante.

Quand on juge que le tableau rentoilé est bien sec, on humecte avec une éponge abbreuvée d'un peu d'eau tiede, le papier blanc collé sur la peinture. Il s'enleve aisément, ainsi que l'empois qui l'attachoit sur le tableau. Il reste à le nétoyer, & souvent à le restaurer. Voyez les articles RESTAURATION & TABLEAU.

Si le tableau n'est pas bien vieux, qu'il n'ait pas besoin d'être remis sur *toile*, & qu'il ait cependant un trou à réparer, on peut y appliquer une piece que l'on colle derriere le trou de la maniere que nous venons d'indiquer & avec la même colle. On observe d'effiler les bords de la piece, afin qu'étant fortement pressée, elle ne marque pas sa forme sur le tableau.

Lorsqu'un ouvrage est peint sur bois, ou même sur une *toile* mal imprimée, ou devenue tellement mauvaise, que la couleur s'écaille absolument, on court risque de perdre l'ouvrage, à moins d'enlever entierement toute la peinture pour l'appliquer sur une *toile* neuve.

Ce moyen de conserver les chefs-d'œuvre de la peinture à l'huile, n'est connu qu'en France: C'est une invention du milieu de notre siecle; invention si belle & si étonnante, que j'ai vu les Italiens eux-mêmes, les plus adroits des hommes, douter de la vérité de ce que je leur en racontois.

Le sieur Picaud est le premier inventeur de la maniere d'enlever la peinture à l'huile de dessus un mauvais fond. C'est ainsi qu'il a transporté sur *toile* le *Saint-Michel*, sublime ouvrage de Raphael, & la Charité d'Andrea del Sarto, deux tableaux de la collection du roi. Ils avoient été peints sur bois, & ils périssoient de toutes parts, lorsque M. Picaud entreprit de les enlever de leurs fonds. Il a fait voir aussi sur *toile*, des ouvrages qui avoient été peints à l'huile sur plâtre. Son procédé est resté secret; il en a laissé seul dépositaire son fils, qui en use encore avec un grand succès.

Le sieur Hacquin n'ayant pu découvrir cette méthode, s'est occupé d'en chercher une qui produisit le même effet. Il a été assez heureux pour réussir, par un procédé qu'on croit être tout différent, & qui a les mêmes avantages. M. Hacquin, second fils de l'inventeur, est chargé de l'entretien des tableaux du roi, & remplit avec honneur l'emploi qui lui est confié.

Quelques personnes présument que son procédé consiste à amincir & à finir par user entierement le fond soit de bois, soit de *toile*, sur lequel le tableau a été peint. Les résultats du sieur Picaud prouvent au contraire qu'il a obtenu le moyen de détacher l'ouvrage de peinture sans en altérer le fond, puisque les planches des tableaux dont j'ai parlé ont été exposées à côté des ouvrages portés sur *toile*, & l'on a remarqué qu'elles étoient dans une parfaite intégrité. (*Article de M. ROBIN.*)

TOILE. *Maniere d'ôter les tableaux de dessus leur vieille toile.* Il faut commencer par ôter le tableau de son châssis, & l'attacher ensuite sur une table extrêmement unie, le côté de la peinture en dessus, en prenant bien garde qu'il soit bien tendu, & ne fasse aucuns plis. Après cette préparation, vous donnerez sur tout votre tableau une couche de colle forte (t), sur laquelle vous appliquerez à mesure des feuilles de grand papier blanc, le plus fort que vous pourrez trouver; & vous aurez soin, avec une molette à broyer les couleurs, de bien presser & étendre votre papier, afin qu'il ne fasse aucun pli, & que partout il s'attache bien également à la peinture. Laissez sécher le tout: après quoi vous découvrirez le tableau, & le retournerez, la peinture en dessous & la *toile* en dessus, sans l'attacher; pour lors vous aurez une éponge, que vous mouillerez dans de l'eau tiede, avec laquelle vous imbiberez petit à petit toute la *toile*, essayant de temps en temps sur les bords, si elle ne commence pas à s'enlever & à quitter la peinture. Alors vous détacherez avec soin & tout doucement un coin de la *toile* que vous roulerez, & continuant ainsi de la pousser avec les deux mains & de la rouler, vous la détacherez successivement toute entiere. Cela fait, avec votre éponge & de l'eau, vous laverez bien le derriere de la peinture, jusqu'à ce que toute l'ancienne colle, ou à-peu-près, en soit enlevée; vous observerez dans cette opération, que cette éponge ne soit jamais trop remplie d'eau, parce qu'il pourroit en couler par

(t) Il ne s'agit pas ici de la colle forte des menuisiers, mais d'une forte colle de farine.

Digitized by Google

dessous la peinture, qui détacheroit la colle qui tient le papier que vous avez mis d'abord. Tout cela fait avec soin, vous donnerez sur l'envers de votre peinture ainsi bien nétoyée, une couche de votre colle, ou de l'apprêt ordinaire dont on se sert pour apprêter les *toiles* sur lesquelles on peint; & sur le champ vous y étendrez une *toile* neuve, que vous aurez soin de laisser plus grande qu'il ne faut, afin de pouvoir la clouer par les bords, pour l'étendre de façon qu'elle ne fasse aucun pli; après quoi avec votre molette vous presserez légérement en frottant, pour faire prendre la *toile* également partout, & vous la laisserez sécher; ensuite vous donnerez par-dessus la *toile* une seconde couche de colle par partie & petit à petit, ayant soin, à mesure que vous coucherez une partie, de la frotter & étendre avec votre molette, pour faire entrer la colle dans la *toile*, & même dans la peinture, & pour écraser les fils de la *toile*; le tableau étant sec, vous le détacherez de dessus la table, & le recloquerez sur son chassis; après quoi, avec une éponge & de l'eau tiede, vous imbiberez bien vos papiers pour les ôter. Lorsqu'ils seront ôtés, vous laverez bien pour enlever toute la colle & nétoyer toute la peinture; ensuite vous donnerez sur le tableau une couche d'huile de noix toute pure, & le laisserez sécher, pour mettre ensuite le blanc d'œuf.

Lorsque les tableaux que l'on veut changer de *toiles*, se trouvent écaillés, crevassés, ou lorsqu'ils ont des ampoules, il faut avoir soin, sur les endroits défectueux, de coller des feuilles de papier l'une sur l'autre pour soutenir ces endroits & les empêcher de se fendre davantage, ou de se déchirer dans l'opération; & après avoir remis la *toile* neuve, on rajustera ces défauts de la maniere suivante. Ceux que l'on change de *toile* se trouvent raccommodés par l'opération même; mais si la *toile* est bonne, & qu'on ne veuille pas la changer, on fait ce qui suit.

Il faut, avec un pinceau, mettre de la colle forte tiede sur les ampoules, ensuite percer de petits trous avec une épingle dans lesdites ampoules, & tâcher que la colle les pénétre de façon à passer dessous. Il faut, après cela, essuyer légérement ladite colle, & avec un autre pinceau, passer sur les ampoules seulement un peu d'huile de lin; après quoi on aura un fer chaud, sur lequel on passera une éponge ou linge mouillé, jusqu'à ce qu'il ne fremisse plus (craignte qu'il ne soit trop chaud); alors on poussera ledit fer sur les ampoules, ce qui les rattachera à la toile, & les supprimera entierement.

Il faut cependant remarquer qu'après avoir ôté ces ampoules, il est nécessaire de mettre par derriere une seconde *toile* pour maintenir l'ancienne, & empêcher que les ampoules ne viennent à se former de nouveau: en voici la maniere.

Il faut mettre d'abord sur l'ancienne *toile* une couche de forte colle tout le long des bords le long du cadre, & rien dans le milieu; après quoi on appliquera la seconde *toile* qu'on fera prendre en passant la molette légérement dessus; on clouera ensuite le tableau sur la table, & on couchera de la colle par parties, que l'on pressera & étendra avec la molette, comme pour changer les tableaux de *toile*.

Pour raccommoder les crevasses & les endroits écaillés, tant aux tableaux changés de *toile* qu'aux autres, il faut prendre de la terre glaise en poudre, & de la terre d'ombre, délayer ensuite ces deux matieres avec de l'huile de noix, de façon qu'elles forment comme une pâte; on y ajoute, si l'on veut, un peu d'huile grasse pour faire sécher plus vîte: on prend ensuite de cette pâte avec le couteau à mêler les couleurs, & on l'insinue dans les crevasses & dans les endroits écaillés, essuyant bien ce qui peut s'attacher sur les bords & hors des trous; cette pâte étant bien seche, on donne sur tout le tableau une couche d'huile de noix bien pure; & lorsqu'elle est seche, on fait sur la palette les teintes des couleurs justes aux endroits où se trouvent les crevasses, & on les applique avec le couteau ou avec le pinceau.

Pour faire revivre les couleurs des tableaux, ôter tout le noir, & les rendre comme neufs, il faut mettre par derriere la toile une *couche* de la composition suivante.

Prenez deux livres de graisse de rognon de bœuf, deux livres d'huile de *noix*, une livre de céruse broyée à l'huile de noix, une demi-livre de terre jaune, aussi à l'huile de noix; faites fondre votre graisse dans un pot; & lorsqu'elle sera tout-à-fait fondue, mêlez-y de l'huile de noix, ensuite la céruse & la terre jaune; vous remuerez le tout avec un bâton pour mêler toutes les drogues; vous employerez cette composition tiede.

Pour les tableaux sur cuivre, prenez du mastic fait avec de la terre glaise & de la terre d'ombre délayée à l'huile de noix; remplissez en les endroits écaillés; après quoi vous prendrez du sublimé corrosif, que vous ferez dissoudre dans une quantité suffisante d'eau; vous l'appliquerez dessus, & le laisserez sécher; au bout de quelques heures vous le laverez bien avec de l'eau pure; & s'il n'est pas encore bien dégraissé, vous recommencerez: on peut aussi se servir de cette eau de sublimé pour les tableaux sur bois & sur toile.

Pour ôter le vieux vernis des tableaux, il suffit de les frotter avec le bout des doigts, & les essuyer ensuite avec un linge mouillé. (*Article de M. De Montamy, dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Digitized by Google

CONJECTURE

Sur le moyen de transporter sur toile les tableaux peints sur bois.

M. Picaud a enlevé de dessus le paneau un tableau de Raphaël & un d'André del Sarte, & les a transportés sur *toile*. Les planches sur lesquelles ces tableaux avoient été peints, ont été exposées aux regards du public. Peut-être cette opération dépend-elle moins d'un secret difficile à trouver, que de beaucoup d'adresse & de patience. On n'ignore pas que les paneaux destinés à recevoir un sujet peint, étoient d'abord imprimés de plusieurs couches de détrempe, & que par conséquent c'étoient ces couches de détrempe qui tenoient collée la peinture au paneau. Si donc on fixe sur la peinture à l'huile une *toile* avec une forte colle, & qu'enfuite on parvienne à humecter un petit coin de la détrempe qui est sous cette peinture, on enlèvera une petite partie du tableau que l'on roulera; on pourra s'aider aussi d'un instrument à lame mince & tranchante: on continuera d'humecter successivement la détrempe & de rouler la partie du tableau qui s'en sera détachée, jusqu'à ce qu'enfin, & après un long travail, on ait détaché tout le tableau de dessus la planche. Il ne s'agira plus que d'en coller le revers sur une *toile* neuve, avec de la colle très-forte ou du maroufle, & l'on décolera ensuite la *toile* qui en couvre la surface.

On parviendra de même à transporter sur *toile* une peinture à l'huile faite sur le mur. Il faudra scier avec grand soin une partie médiocrement étendue de la muraille peinte, coller une *toile* sur la peinture avec une colle bien tenace; user avec précaution, & sans exciter aucun éclat, l'épaisseur de la muraille, & quand elle sera devenue très-mince, établir tout autour un rempart de cire; alors on jettera dessus un acide qui décomposera la pierre calcaire, & l'on observera bien le moment où cet acide sera près de toucher à la peinture, pour se hâter de l'enlever & de verser à la place de l'eau claire. Il ne s'agira plus que de mettre sur *toile* la peinture détachée de la muraille, & l'on suivra à cet égard le même procédé que pour la peinture détachée d'un paneau. Comme on auroit été obligé de scier par parties une grande composition, on rajusteroit avec soin ces parties sur la *toile*, & un peintre habile répareroit les jointures. Peut-être ne seroit-il pas nécessaire d'établir un rempart autour de la peinture, & de couvrir la pierre d'une certaine épaisseur d'acide: il pourroit bien suffire d'humecter doucement la pierre calcaire avec un linge trempé dans l'acide. De cette manière on seroit plus maître de son opération, parce qu'elle se feroit avec plus de lenteur. Nous avons supposé que la peinture étoit sur la pierre; mais si elle étoit sur un enduit de plâtre, comme il arrive plus ordinairement, le succès seroit plus facile. L'enduit de plâtre représente assez bien les couches en détrempe de l'impression des peintures sur paneaux.

M. de Montamy ne conseille que l'eau tiede pour détacher une vieille *toile* de la peinture à l'huile qui y est adhérente. L'opération ne seroit-elle pas plus facile & plus prompte si l'on employoit l'eau forte ou seconde? Je crois qu'avec beaucoup de prudence & d'attention, on l'empêcheroit d'attaquer la peinture; mais il faudroit se hâter d'avoir recours à l'eau pure, aussitôt que la *toile* commenceroit à se détruire.

On pourroit changer en certitude les conjectures que je hasarde, en prenant pour essais de mauvais ouvrages peints à l'huile sur *toile*, sur paneau & sur muraille. Toutes faciles que seroient ces expériences, si on les faisoit en petit, le temps ne me permet pas de les tenter. Il y a bien des années que j'avois formé cette conjecture, & j'aurois pu la vérifier; mais d'autres objets l'avoient éloignée de ma pensée.

Je doute que l'on puisse trouver aucun moyen de sauver une peinture à fresque, en la détachant du mur sur lequel elle a été faite, parce qu'elle est intimement adhérente à l'enduit, qu'elle l'a pénétré, & ne fait plus avec lui qu'un même corps.

TORCHE-PINCEAU. (subst. comp. masc.) Vieux linge dont les peintres essuyent leurs pinceaux,

TOURET. (subst. masc.) Sorte de petit tour à l'usage des graveurs en pierres fines. L'arbre du *touret* porte les bourerolles qui usent, au moyen de la poudre de diamant ou d'émeril mêlée d'huile, dont elles sont enduites, la partie de la pierre qu'on leur présente. Le mouvement est communiqué à l'arbre du *touret* par une grande roue de bois placée sous l'établi, & par une corde sans fin, qui passe sous cette roue & la poulie de l'axe. La grande roue se meut par le moyen d'une marche ou pédale sur laquelle l'ouvrier pose le pied.

TOURNESOL. (subst. masc.) On appelle bleu de *tournesol* un suc exprimé de la plante qui, dans le système de Tournefort, est la première & la principale espece des *ricinoïdes*. Cette couleur peut être d'usage dans la détrempe, le lavis & l'enluminure. Il seroit fort inutile de détailler ici les procédés par lesquels, dans un village nommé Galargue, distant de quatre à cinq lieues de Montpellier, plus de mille paysans sont occupés, dans la saison, à extraire le suc de l'*héliotrope*, qu'ils appellent maurelle, & à en teindre des chiffons pour faire ce qu'on appelle l'*héliotrope en drapeaux*. Ce drapeaux devien-

Digitized by Google

nent l'objet d'un commerce assez fructueux. Ils sont, en grande partie, achetés par les Hollandois qui, par un procédé sur lequel ils gardent le secret, font, de la couleur dont ces chiffons sont empreints, la base d'une pâte qu'ils nous vendent sous le nom de *pierre de tournesol*. C'est une sorte de laque seche. Trempée dans l'eau, elle donne une assez belle couleur bleue. Quoiqu'elle ait peu de solidité, elle étoit d'un usage fort étendu avant qu'on eût découvert le bleu de Prusse, l'indigo, le pastel, &c. Sans les longs, laborieux & dégoutans apprêts que font du suc de la maurelle les paysans de Galargue; sans la réduction en pâte opérée par les Hollandois, ce suc mêlé d'alun suffiroit à l'usage qu'en peuvent faire les peintres, puisque l'alun a la propriété de conserver les couleurs extraites des plantes: si on ajoutoit de la craie à ce premier mélange, on auroit de la laque. Mais les artistes font une bien foible consommation de cette couleur, qui est surtout employée à teindre les papiers bleus, quelques liqueurs & quelques confitures & conserves.

Sur la maniere de rendre utiles à la peinture ou au lavis des sucs de végétaux, *voyez* les articles Bleu *pour le lavis*, Laque, Lavis, Plante & Stil-de-grain. Nous donnons ici l'indication de ces articles, parce qu'à l'article *Aquarelle*, nous avons mal-à propos renvoyé pour cet objet au mot *Héliotrope*.

TRANCHET. (subst. masc.) Sorte de brosse. Voyez l'article Brosse. Le *tranchet* est une espece de brosse plate dont on se sert pour peindre de l'architecture, & pour tirer des filets dans de grands ouvrages. Il se fait de poil de cochon, dont on coupe presque toutes les barbes. Pour cet effet, on prépare deux morceaux de bois applatis par l'un des bouts & assez tranchans: il faut qu'ils soient coupés de biais, afin que le poil étant appliqué & arrangé également sur l'un de ces morceaux, selon la longueur du bois, il suit un peu couché par rapport à l'extrémité avec laquelle on travaille. Quand le poil est ainsi arrangé & mis d'égale épaisseur sur l'un des morceaux de bois, on le couvre de l'autre morceau qui doit être exactement figuré de même, & on les lie fortement ensemble assez proche du poil. On les lie aussi en deux ou trois autres endroits le long des morceaux de bois, qui sont plus étroits vers le haut que vers le bout où est le poil, & à moitié arrondis, pour ne faire ensemble qu'une espece de manche. On colle ensuite la ficelle, ou bien on la peint comme on l'a dit au sujet des broffes. Cependant le poil ne peut jamais être bien serré entre ces deux morceaux de bois plat, & il faut, avant que d'y mettre le poil, les frotter d'un peu de poix noire, pour que le poil puisse y happer, à mesure qu'on l'arrange dessus. (*Elémens de peinture pratique, édition de 1766.*)

TRANSPARENT. (subst. masc.) Terme de l'art des décorations en peinture.

Sur un chassis sans traverses, on tend des feuilles de papier réunies, ou de la toile serrée & très-fine, ou de la gaze, ou mieux encore du tafferas: on peint sur ces matieres en *glacis*, avec des couleurs légeres, quelqu'objet que ce soit, & cet ensemble forme ce qu'on nomme dans le *Décore*, ou la décoration en peinture, un *transparent*. Voyez l'article Glacis.

Ce genre de peinture transparente est destiné à n'être apperçu que par le moyen du passage de la lumiere, soit naturelle, soit artificielle, qui se trouve derriere l'ouvrage.

Pour peindre sur le papier, on choisit celui qui se nomme *Serpente*. Les feuilles en étant collées les unes contre les autres avec propreté, & le tout bien sec, fixé & tendu sur le chassis, on passe sur le papier, avec une éponge, une légere couche de belle huile siccative, soit de noix, d'œillet, ou de noisette, &c.

Le tafferas est, comme nous l'avons dit, infiniment préférable à la toile & à la gaze: mais ces deux matieres le sont elles-mêmes au papier lorsqu'elles ne font pas voir de coutures: effet désagréable qu'on ne peut éviter avec le papier, à cause de la jonction des feuilles.

Les étoffes exigent, avant que l'on y peigne, une préparation essentielle, afin que la peinture qui s'employe ordinairement à l'huile, n'y fasse pas des taches qui s'étendroient fort au-delà du trait des objets peints. Pour prévenir cet inconvénient, on fait fondre au bain-marie, ou de la colle de poisson, ou une belle & forte colle faite avec des rognures de parchemin ou de gants. Celle de poisson est la plus claire. Lorsque cette colle, quelle qu'elle soit, est fondue, on la passe rapidement & avec legereté sur l'étoffe. Cette préparation étant seche, on peut peindre sans craindre que l'huile ne fasse des taches à l'étoffe.

La méthode de peindre les *transparens*, est de réserver pour les lumieres, le fond sur lequel on peint, ainsi qu'on le fait pour les dessins sur papier blanc. Il faut employer, autant qu'on le peut, les couleurs les plus légeres: les blancs de plomb ou de céruse, ne doivent pas servir à ces peintures, & si l'on use des terres, il faut qu'elles soient d'une finesse impalpable & employées très-légérement. Les meilleures couleurs à l'usage des *transparens* sont les stils ou sucs de graines ou de fleurs, & toutes les autres couleurs légeres dont nous avons parlé à l'article Glacis du Dictionnaire théorique.

L'art d'éclairer les *transparens* avec une lumiere artificielle, demande une grande discrétion, car il faut que la flamme n'en soit pas

Digitized by Google

trop voiſine pour n'être pas apperçue & ne pas enflammer une peinture très-combuſtible, & qu'elle ne ſoit pas trop éloignée, parce qu'alors elle ne produiroit pas un éclat ſuffiſant.

On ſe ſert de *tranſparens* pour former des deſſus de porte à des cabinets obſcurs, dans leſquels on veut cependant introduire de la clarté. Dans ce cas-là, les *tranſparens* ſont ſur la gaze.

Les peintres de *décore* font des *tranſparens* d'un autre genre, en peignant ſur des matieres dures & polies, telles que le papier doré, argenté & le fer blanc. Dans ces cas ils font valoir les fonds métalliques pour produire des clairs étincelans. Quand les glacis propres à faire des peintures tranſparentes ſont bien ſecs, on les couvre d'un vernis blanc.

C'eſt par des procédés à-peu-près ſemblables que ſe font ces papiers brillans & colorés à l'uſage des brodeurs, qui en font ce qu'on appelle des paillons. (*A l'article de M.* ROBIN.)

TREPAN. (ſubſt. maſc.) Le *trépan* des ſculpteurs & des marbriers eſt un outil qui ſert à forer & percer les marbres & les pierres dures. On s'en ſert auſſi quelquefois pour le bois. Il y a trois ſortes de *trépans*. L'un, qui eſt le plus ſimple, eſt un vrai vilebrequin, mais avec une mêche plus longue & plus acérée. Le ſecond *trépan* ſe nomme *à archet*; il eſt ſemblable au foret à archet des ferruriers, & a, comme lui, ſa boëte, ſon archet & ſa palette; il eſt ſeulement plus fort, & ſes mêches ſont de pluſieurs figures; enfin le troiſième, qui ſe nomme ſimplement *trépan*, eſt le plus compoſé des trois, & le plus en uſage en ſculpture. Les parties de ce *trépan* ſont la tige, que l'on appelle auſſi le fût, la traverſe, la corde de cette traverſe, un plomb, une virole & une mêche. La tige eſt de bois, & à l'une de ſes extrémités eſt une virole qui ſert à y attacher & à y affermir la mêche qu'on peut changer, ſuivant que le beſoin indique d'en employer de plus ou de moins fortes, de rondes, de quarrées, de pointues, &c.; à l'autre extrémité du fût, eſt un trou, par où paſſe la corde, qui eſt attachée aux deux bouts de la traverſe. Cette traverſe eſt elle-même enfilée du fût par un trou qu'elle a au milieu; au-deſſous de la traverſe, & un peu au-deſſus de la virole, eſt le plomb qui eſt de figure ſphérique, & joint & poſé horiſontalement au pied du fût, qui donne au *trépan* un mouvement plus lent ou plus prompt, ſuivant qu'on lève ou qu'on abaiſſe avec plus ou moins de vîteſſe, la traverſe où elle eſt attachée. (*M.* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Digitized by Google

V

VERD. (adj. pris substantivement.) Les différentes couleurs *vertes* qu'on peut employer en peinture, excepté celles que l'on peut former par le mélange du jaune & du bleu, ont pour base le cuivre.

Parmi les *verds* que fournit le cuivre, il en est un que l'on doit à l'acide végétal qui a dissous ce métal, & avec lequel il forme un sel connu sous le nom de verdet; les autres sont du cuivre pénétré par une matière grasse, & souvent mêlé avec d'autres terres, comme nous l'établirons en parlant de la malachite, du bleu & du verd de montagne, & de la terre de verone.

VERDET ou VERD-DE-GRIS. C'est le nom que l'on donne au cuivre dissous par le vinaigre. On le prépare, sur-tout en Languedoc, de la manière suivante: On humecte des grappes de raisins séchées avec du vin aigri; on les met dans des vaisseaux de terre, pour qu'ils fassent une fermentation douce & lente pendant neuf ou dix jours; on les écrase ensuite dans les mains; on en forme de petites boules que l'on met dans un vaisseau de terre; on y verse assez de vin aigri pour que les boules y trempent à moitié. On couvre le vaisseau, & on laisse les boules en macération pendant douze ou quinze heures, ayant soin cependant de les remuer de quatre en quatre heures. On retire ces boules, on les arrange sur des bâtons quarrés, à la hauteur d'un pouce au-dessus du vin, & on les y laisse pendant dix à douze jours. Au bout de ce temps, on écrase les boules entre les mains, on les met dans le même vaisseau dont on a parlé, on les arrangeant lits par lits, alternativement avec des lames de cuivre. Le premier lit est de cuivre, le lit suivant est de grappes de raisins, & ce sont aussi de ces grappes qui forment le dernier lit; enfoncé que les grappes occupent toujours le dessus de chaque lit. On bouche le vaisseau, & on le laisse en cet état pendant six ou sept jours. On retire alors les lames de cuivre; elles sont couvertes de rouille; on les pose les unes sur les autres, & on les humecte par les côtés avec du vin. On les tient enveloppées pendant quelque temps dans des linges qui ont été trempés dans le vin. Enfin on racle la rouille ou le *verd-de-gris* qui s'est formé sur les lames.

On met ce *verd-de-gris* dans des vessies ou dans des tonneaux; il s'y dessèche, & forme des masses plus ou moins considérables. Réduit en poudre, il peut être employé dans la peinture. Mais comme il arrive qu'il s'y rencontre de la terre fournie par les grappes de raisin qui s'y sont détruites en partie, & qu'il s'y trouve aussi différens corps étrangers, on a recours à la préparation suivante, pour le détacher de ces impuretés. On fait dissoudre dans du vinaigre blanc le *verdet*; ensuite on filtre la dissolution, on la rapproche, par l'évaporation dans des vaisseaux. Elle fournit, par le refroidissement, de beaux cristaux verdâtres, groupés ensemble, & connus dans le commerce sous le nom de *verdet distillé*.

Ces cristaux de *verdet* ne diffèrent du *verd-de-gris* qu'en ce qu'ils contiennent une plus grande quantité d'eau, à laquelle ils doivent, & leur forme & leur belle couleur. Quand ils perdent l'eau de la cristallisation, & qu'ils sont réduits en poudre, leur intensité diminue. Il est important d'avertir, & les artistes ne doivent pas oublier que ce *verdet* cristallisé étant employé dans la peinture à l'huile, est sujet à causer différentes altérations dans le tableau: l'eau de la cristallisation de ce sel n'étant point évaporée, s'échappe à l'aide du temps, & peut faire boursoufler l'enduit huileux. Il faut savoir aussi que les bleus fournis par le cuivre étant employés avec l'huile, ne peuvent manquer de verdir.

MALACHITE. Le *verd-de-gris* ne doit sa couleur verte qu'à une portion de *malachite* qui se rencontre dans ce sel; elle est produite par la matière grasse que cet acide contient.

Si la *malachite* n'étoit pas si rare, elle fourniroit un des plus beaux *verds* que l'on connoisse. Cette couleur est toute préparée par la nature, & l'on peut en produire d'artificielle, comme je l'ai démontré dans un mémoire que j'ai lu à l'Académie des Sciences.

La *malachite* est formée par une matière grasse & du cuivre. On en rencontre dans les différens pays où il y a des mines de ce métal. Les plus belles nous viennent de Sibérie; elles se trouvent d'ordinaire dans les cavités des mines de cuivre, en morceaux protubérancés plus ou moins grands, plus ou moins compactes; elles prennent accroissement comme les stalactites & les stalagmites; on s'en apperçoit facilement lorsqu'on les examine. La *malachite* tire son nom de sa couleur, qui ressemble à celle de la mauve, en grec μαλάχη. On en a long-temps distingué de quatre espèces: l'une verte & de

Digitized by Google

couleur de mauve ; l'autre verte, mêlée de veines blanches & de taches vertes ; une autre d'un fond verd, mêlée de bleu ; la quatrième approchant de la couleur de la Turquoise.

On ne donne à présent ce nom qu'à une espèce de stalactite cuivreuse, d'un très-beau *verd* ; elle est susceptible du poli, & suivant le morceau & la coupe qu'on en fait, elle offre des dessins variés & fort agréables, soit par des lignes disposées les unes sur les autres, & de différentes nuances de *verd*, soit par des cercles de diverses grandeurs. J'ai trouvé des moyens de faire de la *malachite* artificielle, en suivant le procédé que je vais indiquer.

J'ai dissous du cuivre par l'alkali volatil dégagé du sel ammoniac, par le moyen de l'alkali fixe, en laissant cette dissolution, qui est d'un beau bleu d'azur, exposée à l'air dans un vaisseau. L'alkali, décomposant la matière grasse, reste inhérent au cuivre, & lui donne une couleur *verte*. Par l'évaporation insensible, on obtient des crystaux du plus beau *verd*, mais rassemblés confusément : c'est ce que je nomme *malachite* artificielle ; elle a toutes les propriétés de la naturelle.

Cuivre soyeux. La mine de *cuivre soyeux* de la Chine pourroit être employée en peinture aux mêmes usages que la *malachite*. Cette mine ne doit son origine qu'à la décomposition des crystaux cuivreux formés par l'alkali volatil & le cuivre. Si l'on expose à l'air un de ces crystaux, il se couvre d'une efflorence *verte*, devient cellulaire, augmente de volume & diminue de poids.

Verd *de montagne*. Ce n'est qu'une altération du bleu. Il faut considérer les terres de couleur bleue, comme étant encore dans l'état salin. Elles doivent cette couleur à une dissolution de vitriol cuivreux, qui est décomposé en passant sur une terre calcaire : l'acide qui fert de base à ce sel, s'en empare, la terre cuivreuse se dépose, la terre calcaire lui donne une couleur bleue. Peut-être vient-elle du mixte salin qui se dégage, quand l'acide s'unit à la terre calcaire. Cette couleur bleue n'est que de peu de durée, & toujours elle passe au *verd*.

C'est un effet dont il est très-essentiel que le peintre soit averti. Lorsqu'on a mêlé le *bleu de montagne* avec l'huile, & qu'elle a porté sur ce bleu son action, l'acide qui entre dans l'huile comme partie constituante, agit sur le cuivre, & le sel qui en résulte est *verd*. L'huile elle-même étant propre à dissoudre ce précipité de cuivre, lui donne la même couleur.

On trouve dans le commerce un *bleu de montagne* qui est d'un bleu clair tirant sur le *verd*. On le tire de la pierre d'Arménie. On commence par réduire cette pierre en une poudre très-fine ; on la jette dans de l'eau, & on l'y remue : on donne le temps à la partie la plus pesante de tomber au fond, on décante l'eau, & on recueille la poudre qui s'est précipitée. On se met à la broyer de nouveau, on la mêle avec de l'eau de gomme assez claire, on l'y délaye avec soin, on laisse tomber au fond la partie la plus déliée pendant une demi-heure, on la ramasse & on la fait sécher. (Ce que nous venons de transcrire peut servir de supplément ou de correctif à ce qu'on lit sur le *verd de montagne*, à l'article BLEU.)

Il vient du *verd de montagne* de Hongrie. On peut en obtenir d'artificiel, en faisant dissoudre du vitriol bleu dans de l'eau, & en y ajoutant de l'alkali fixe ou volatil, ou de la terre calcaire. Le précipité lavé donne un assez beau bleu, susceptible de la même métamorphose que le naturel, qui perd bientôt cette couleur pour devenir d'un très-beau *verd*.

Terre de Verone. La terre connue sous ce nom est d'un *verd* sale. Elle tire son nom d'une ville d'Italie, d'où on nous l'envoie. On en débite dans le commerce de deux espèces. L'une est une terre argilleuse, qui doit sa couleur *verte* au cuivre ; l'autre, qui est moins estimée, est une espèce de marne de la même couleur : toutes deux se changent au feu en un verre noir. La première est plus fecative que la seconde. (*Note de M. Sage, de l'Académie des Sciences, communiquée à M. Watelet, & trouvée dans les papiers de cet amateur.*)

Déjà, dans plusieurs articles de ce Dictionnaire, on a prévenu les peintres contre les couleurs qui proviennent du cuivre. Toutes menacent plus ou moins leurs ouvrages d'altération : la prudence & le soin de leur gloire leur ordonnent donc de s'abstenir de celles qui ont fait l'objet de cet article. On peut seulement en faire usage dans des travaux qui doivent être de peu de durée.

Cendre verte. Elle est, ainsi que la cendre bleue, & le *verd* & le bleu de montagne, & que la terre de Vérone, une combinaison de rouille de cuivre. Toutes ces substances deviennent brunes au feu. Poussées à la vitrification, elles pourroient servir dans la peinture en émail, sur la porcelaine & sur la faïence. Le *verd de-gris*, ainsi vitrifié, y produit la couleur d'émeraude, & peut donner un verre brun rougeâtre.

Verd *de vessie*. Il se compose avec les baies mûres de nerprun. On reconnoît leur maturité à leur couleur noire. On les écrase, on les fait bouillir, on en exprime le suc qui est visqueux, en le passant à travers un linge ou un tamis de crin ; on le met évaporer à petit feu, jusqu'à ce qu'il soit réduit en une consistance de miel.

Digitized by Google

On y ajoute, en petite quantité, de l'alun de roche. La liqueur perd ſon rouge-noir pour prendre un beau *verd*. On la garde dans des *veſſies*, ce qui lui a fait donner le nom qu'elle porte. On ſuſpend ces veſſies dans un lieu chaud, où la couleur ſe durcit; alors elle ne riſque point de ſe gâter. Si on mêle à ce *verd* de la craie ou de l'eau de ſeche, c'eſt une *laque verte*. On peut conſerver cette décoction en liqueur dans des bouteilles bien bouchées: elle s'y conſerve bien, & fournit un beau *verd* pour le lavis.

VERD *de zinc*. Voici ce que preſcrit, pour faire cette couleur, l'Auteur du *Traité de la peinture au paſtel*: « Diſſolvez ſéparément du » zinc dans de l'eſprit de nitre, & du ſafre bien » calciné dans de l'eau régale. Mêlez enſuite » une partie de la diſſolution de zinc avec deux » parties de celle de ſafre. D'un autre côté, » diſſolvez de la potaſſe dans de l'eau chaude, » verſez trois parties de cette dernière diſſolution » dans le mélange du zinc & du ſafre. Raſſem- » blez le précipité ſur un filtre avec de l'eau. » Quand l'eau ſera paſſée au travers du filtre, » mettez-le dans un creuſet, & pouſſez-le au » feu, juſqu'à ce qu'il ſoit devenu *verd*. Il faut » enſuite le laver à pluſieurs reprises ».

VERMILLON. (ſubſt. maſc. C'eſt un mélange de cinnabre & de minium. Cette couleur eſt mauvaiſe à l'huile. Les peintres doivent même ſe défier du cinnabre qu'ils achètent en poudre, car il eſt ſouvent mêlée de minium. Au reſte, c'eſt ſouvent le cinnabre qu'on appelle *vermillon*.

VERNIS. (ſubſt. maſc.) Il eſt bien difficile qu'un tableau qui vient d'être terminé ne ſoit pas embu en tout ou en partie. Il eſt néceſſairement embu dans ſa totalité, s'il a été peint ſur une impreſſion trop récente, ou s'il a été repeint en entier ſur une ébauche qui n'étoit pas aſſez ſèche: il l'eſt ſeulement en partie, ſi quelques endroits ont été repeints ſur des couleurs couchées trop récemment. On détruit l'embu; on rend aux teintes leur fraîcheur & leur vivacité, en couvrant la peinture d'un vernis.

Mais il a un inconvénient; c'eſt qu'il peut détremper & délayer les couleurs qui ne ſont pas encore parfaitement sèches, & le moindre danger dont l'artiſte ſoit menacé, c'eſt de voir brouiller ſes teintes. On ſe contente donc d'aller prendre pour *vernis* un blanc d'œuf qu'on a ſoin de bien battre, & dont on frotte légérement tout le tableau avec une éponge ou un linge. Si l'on veut enſuite retoucher le tableau, ou le couvrir d'un *vernis* quand enfin il eſt bien ſec, on enlève aiſément le blanc d'œuf avec un linge mouillé.

Voici une manière de faire un *vernis* très-clair avec du blanc d'œuf. On le bat juſqu'à ce qu'il ſe ſoit élevé beaucoup d'écume; on jette cette écume comme inutile, & l'on incorpore ce qui reſte avec de l'eau-de-vie & du ſucre candi. Mais il eſt toujours plus ſûr de s'en tenir au ſimple blanc d'œuf, quand le tableau eſt très-nouvellement peint.

Quand on ne doute plus qu'un ouvrage ſoit parvenu à l'état de parfaite ſiccité, il eſt temps de lui donner l'éclat d'un *vernis*. Cet éclat peut être appellé le fard des petits tableaux de cabinet, & comme toute eſpèce de fard, en prêtant à la nature un charme emprunté, il altère quelques-uns de ſes véritables attraits. La baſe principale des *vernis* dont on fait uſage pour cet objet, eſt de la térébenthine qui doit être fort claire, & de l'eſſence de térébenthine. On y joint une autre ſubſtance ſiccative, ſans laquelle le *vernis* conſerveroit toujours une qualité gluante & onctueuſe: cette ſubſtance eſt ordinairement la gomme-laque blanche & bien claire. On lui préfère encore le maſtic. Quoique la doſe de ces ingrédiens ne ſoit pas bien déterminée, on peut prendre une once de térébenthine, deux onces d'eſſence & une demi-once de ſiccatif; c'eſt-à dire, de maſtic ou de gomme-laque. On les mêle dans une fiole plus grande qu'il ne faut pour les contenir, & on met chauffer la fiole à un bain-marie qu'on laiſſe bouillir pendant un quart d'heure: mais l'eau doit être encore froide quand on y met la fiole; car il faut que le mélange s'échauffe peu-à-peu, & s'il étoit fait par une chaleur ſubite, comme il eſt très-inflammable, il pourroit détonner, faire ſauter le verre en éclat, & bleſſer les aſſiſtans. Pendant que le *vernis* cuit, on bouche légérement la bouteille, & l'on prend garde qu'elle ne ſe renverſe. Une plus ou moins grande quantité de térébenthine rend le *vernis* plus ou moins épais. S'il n'a pas aſſez de corps, il faut vernir à pluſieurs reprises, parce que l'eſſence de térébenthine s'évapore aiſément, tandis que la térébentine s'incorpore dans la couleur.

On fait auſſi du *vernis* avec le ſandaraque. C'eſt une gomme fort claire qu'on fait fondre à feu lent, dans l'eſprit-de-vin ou l'eſſence de térébentine. Ce *vernis* eſt très-beau; mais il ne convient point aux tableaux qui peuvent éprouver de l'humidité. Il les fait *ſuer*, & il ſe montre, aux endroits qui ont été mouillés, des taches blanches qu'on ne peut détruire qu'en enlevant entièrement le *vernis*. D'ailleurs il eſt toujours à craindre que l'eſprit-de-vin ne faſſe écailler les peintures.

On couche le *vernis* avec une broſſe douce de ſoies de porc; quand le tableau n'eſt pas fort anciennement peint, il faut frotter bien légérement, de peur que l'eſſence de térébenthine

ne détrempe les couleurs. Quelquefois le *vernis* refuſe de prendre, & gliſſe ſur les couleurs comme de l'eau ſur un corps huilé. Dans ce cas, il faut ſouffler ſon haleine ſur le tableau, & le *vernis* n'a plus de peine à prendre.

Pour enlever le *vernis* de deſſus un tableau, on ſe ſert de petits morceaux de linge trempés dans de l'eſprit-de-vin, dont on frotte le *vernis* changeant ſouvent de linge. Cette opération exige beaucoup de ſoins & de prudence, ſur-tout quand la peinture n'eſt pas ancienne, parce que l'eſprit-de-vin, qui diſſoud le *vernis*, peut auſſi diſſoudre la couleur. Quand le *vernis* eſt bien ſec, on peut l'ôter en frottant avec le bout du doigt.

VERNIS *pour les plâtres*. La manière de vernir les plâtres eſt un procédé qui appartient aux arts, puiſque ſon objet eſt de conſerver dans leur beauté des ouvrages de l'art. Prenez quatre gros du plus beau ſavon, & quatre gros de la plus belle cire blanche: ratiſſez le ſavon & la cire dans une pinte d'eau contenue dans un vaſe neuf & verniſſé. Tenez le tout ſur des cendres chaudes, juſqu'à ce que le ſavon & la cire ſoient bien fondus. Alors trempez-y votre morceau de plâtre que vous tiendrez ſuſpendu par des fils. Soutenez-le un moment dans ce mélange. Un quart d'heure après, trempez-le de rechef. Vous laiſſerez ſécher la pièce pendant cinq à ſix jours, & alors vous la frotterez légérement avec une mouſſeline dont vous aurez enveloppé un de vos doigts. Ce mélange, qu'on appelle improprement *vernis*, ne produit aucune épaiſſeur; il conſerve au plâtre toute ſa blancheur, mais il lui donne un poli & un luiſant qui n'eſt pas toujours favorable aux productions de la ſculpture. Si le morceau étoit trop grand pour être tenu ſuſpendu dans l'eau de ſavon & de cire, il faudroit y jetter de cette eau de façon qu'elle pût entrer dans tous les enfoncemens du travail. Les artiſtes aiment mieux conſerver leurs plâtres dans leur état virginal; & ſans leur donner aucun *vernis*, ils leur laiſſent prendre celui du temps. *Voyez* l'article TABLEAU.

VERNIS *à la bronze*. Avant de donner la recette de ce *vernis*, nous allons faire connoître différentes manières d'imiter le bronze dont nous n'avons pas parlé à l'article BRONZER. Toutes peuvent être employées ſur des figures de pierre, de plâtre, de bois & d'ivoire. C'eſt dans la dernière feule de ces manières que l'on fait uſage du *vernis à la bronze*.

Couleur de bronze antique. Il faut d'abord encoller les figures avec de la colle de parchemin bien chaude. On donne deux couches de colle. Quand elles ſont sèches, on broye de la terre d'ombre avec de l'huile graſſe, & on en donne une couche ſur le ſujet, ayant ſoin que la couleur ſoit auſſi peu épaiſſe qu'il eſt poſſible. On la laiſſe ſécher deux ou trois jours. Enſuite on donne ſur cette première couche une ſeconde couche de verd-de-gris, mêlé d'un peu de noir de fumée & broyé à l'huile graſſe. Quand cette teinte a ſéché au point de ne happer preſque plus, on prend de la *purpurine* à ſec & en poudre, & on en couvre le ſujet avec une petite broſſe ou un pinceau: la purpurine eſt happée par la couche qui lui ſert de fond, & qui n'eſt pas encore parfaitement sèche. Après cette operation, mettez de l'huile graſſe dans les principaux enfoncemens, jettez-y du verd-de-gris en poudre, & ôtez avec le doigt ce qu'il y en a de trop. Enfin, vous aurez de l'or coquille que vous prendrez avec le doigt à ſec, & dont vous frotterez les rehauts.

Voyez les articles COLLE, HUILE GRASSE, OR-COQUILLE. Voici comment ſe fait la PURPURINE; dans les grandes villes, on peut en acheter. Mettez dans un creuſet deux onces d'étain fin en rapures; deux onces de mercure vif; un quarteron de ſoufre vif en poudre; une once de ſel ammoniac. Broyez le tout ſur le porphyre, & mettez-le dans un creuſet & ſur un feu de charbon. Faites chauffer juſqu'à la fuſion, & remuez avec une verge de crainte que le mélange ne s'attache au creuſet. Quand il aura pris une couleur d'or, vous y jetterez encore un peu de mercure & vous remuerez encore. Laiſſez refroidir, & caſſez le creuſet pour en tirer la purpurine.

Couleur de bronze moderne. Encollez comme ci-deſſus. Prenez une partie de verd-de-gris, une partie de litharge d'or, une partie de terre d'ombre, deux parties de minium, & une partie d'ochre rouge. Broyez bien le tout à l'huile graſſe. Donnez-en une couche au ſujet, & laiſſez-la ſécher juſqu'à ce qu'elle ne happe que fort peu. Vous aurez du *cuivre rouge en poudre*; & avec une broſſe ou pinceau, vous en couvrirez à ſec le ſujet. Les rehauts ſe font avec la même poudre qu'on applique avec le doigt.

Voici comment on met le cuivre en poudre. On prend des battures de cuivre en feuilles ou livrets. On les broye avec de l'eau dans laquelle on a fait diſſoudre de la gomme arabique, puis on les lave dans cinq ou ſix eaux & on les fait ſécher.

Autre manière de bronzer. Prenez une once d'or d'Allemagne en feuilles, & les broyez avec du miel ſur une glace. Mettez cet or broyé au miel dans une ecuelle, & verſez par deſſus de l'eau de pluie ou de fontaine. Il faut

Digitized by Google

renouveller ces ablutions deux fois par jour, & les continuer pendant cinq à six jours. Vous laisserez ensuite sécher votre poudre ; avant de l'appliquer, vous couvrirez la figure d'une couche de terre d'ombre broyée à l'huile grasse ; & quand cette couche sera assez sèche pour ne plus happer que foiblement, vous la couvrirez au pinceau d'une mince épaisseur de votre poudre ; & quand cet appareil sera sec, vous vernirez le tout légérement avec de l'huile grasse.

Autre. On prend du miel blanc, on le mêle avec l'or à l'aide d'un couteau sur le porphyre. On le met dans un vase de fayence, & on jette par dessus du vinaigre en assez grande quantité pour que le mélange en soit couvert. On verse le vinaigre par inclinaison ; on jette de l'eau sur le mélange deux ou trois fois par jour, pendant quatre à cinq jours. On jette l'eau ; on laisse sécher le mélange, & on s'en sert avec un pinceau doux. Pour préparer le sujet à recevoir la bronze, on le frotte d'huile grasse, jusqu'à ce qu'il n'en boive plus. On le couvre d'une ou deux couches de terre d'ombre broyée à l'huile grasse. Cette couche étant sèche, on en met une ou deux autres de terre d'ombre & de stil-de-grain, jusqu'à ce que le sujet soit d'un verd-brun. Ces couches doivent être fort minces & très-unies. Il ne reste plus qu'à appliquer la bronze comme ci-dessus.

Autre, extraite de l'*ancienne Encyclopédie*. On prend du brun-rouge d'Angleterre broyé bien fin, avec de l'huile de noix & de l'huile grasse. On en peint toute la figure qu'on veut bronzer, puis on laisse bien sécher cette peinture. Quand elle est bien sèche, on y donne une autre couche de la même couleur, qu'on laisse encore sécher. Après quoi, l'on met dans une coquille ou godet du *vernis à la bronze*, & avec un pinceau imbibé de ce vernis, & que l'on trempe dans de l'or d'Allemagne en poudre, on l'étend le plus également qu'il est possible sur la figure qu'on veut bronzer. Au lieu d'or d'Allemagne, on peut prendre de beau bronze qui n'est pas si cher, & qui fait un bel effet. On en trouve de plusieurs couleurs chez les marchands.

Vernis à la bronze. On le compose en prenant une once de gomme-laque plate qu'on réduit en poudre très-fine, & qu'ensuite on met dans un matras de verre de Lorraine qui tienne trois demi-septiers. Alors on verse par-dessus un demi-septier d'esprit de-vin, & l'on bouche le matras, le laissant reposer pendant quatre jours, pour laisser dissoudre la gomme-laque. Il faut néanmoins pendant ce temps-là remuer le matras, comme en rinçant, quatre ou cinq fois par jour, afin d'empêcher que la gomme-laque ne se lie en masse & ne s'attache aux parois du matras. Si, au bout de ces quatre jours, la gomme n'est pas dissoute, on mettra le matras sur un petit bain de sable, à un feu très-doux, pour la faire dissoudre entièrement, & lorsqu'elle sera dissoute, le *vernis* sera fait. En mettant l'esprit-de-vin sur la gomme qui est dans le matras, vous le verserez peu-à-peu afin qu'il pénètre mieux la poudre, & de temps en temps, il faut cesser de verser l'esprit-de-vin, & remuer le matras en rinçant, & continuer jusqu'à ce qu'on y ait mis tout l'esprit-de-vin, pour qu'il soit bien mêlé avec la gomme-laque.

VERRE. (subst. masc.) PEINTURE *sur verre.* Les Egyptiens, les Grecs, les Romains, ont connu le verre blanc & coloré ; mais comme ils ne l'employoient pas à la clôture des fenêtres, ils n'ont pas eu occasion d'inventer la peinture sur verre.

La religion chrétienne a donné naissance à cette branche d'industrie, lorsqu'elle s'est étendue dans des climats rigoureux. Comme, par ses offices multipliés, elle retient long-temps les fidèles dans l'intérieur des temples, elle fit sentir le besoin de donner à ces temples la clôture la plus parfaite, & l'on imagina d'en garnir de vitres les fenêtres. Cet usage étoit établi dans les Gaules du temps de Grégoire de Tours.

Les vitreaux formèrent peut-être dès-lors une espèce de mosaïque, faites de morceaux de verres différemment colorés, & rassemblés par des bandes de plomb. Encore long-temps après les vitreaux étoient composés d'un nombre innombrable de pieces, dont quelques-unes, si petites qu'on peut à peine les tenir dans les doigts. On ne savoit encore peindre le verre qu'en masse, & par conséquent il ne pouvoit fournir que des ouvrages de rapports, qu'une sotte de marqueterie transparente.

Ce fut dans le onzième siècle que l'on trouva la manière de peindre sur verre avec des couleurs qui s'incorporoient dans le verre par l'action du feu. Si tous les arts qui tiennent au dessin n'avoient pas été plongés alors dans la barbarie, la peinture sur verre auroit pu faire des progrès rapides.

L'abbé Suger, au douzième siècle, fit décorer de peintures les vitreaux de l'abbaye de St. Denis ; c'est le plus ancien ouvrage que nous connoissions en ce genre. Suger raconte lui-même qu'il avoit fait venir des pays étrangers les plus habiles maîtres. Ces maîtres étrangers étoient sans doute des Allemands.

Comme l'Allemagne a toujours devancé, dans les connoissances chymiques, les autres nations

Digitized by Google

de l'Europe, il lui appartenoit de trouver la première la compoſition & l'emploi des émaux.

Dans le quatorzième ſiècle, on abandonna les paneaux de petites figures, que les peintres vitriers nommoient moſaïques, & l'on peignit des figures coloſſales; elles repréſentoient des Saints poſés ordinairement ſur des piédeſtaux. On indiqua les effets de l'ombre & de la lumière. Bientôt les particuliers qui donnoient des vitreaux peints aux égliſes, voulurent que leurs portraits y fuſſent repréſentés; c'étoit une ſatisfaction pour leur vanité d'eſpérer que leur reſſemblance leur ſurvivroit ſur une ſubſtance fragile, mais moins que la vie humaine.

Les peintres-vitriers tenoient alors le premier rang entre les artiſtes. En France, ils furent exempts de tailles, aides, ſubſides, garde-porte, guet, &c. Ils durent cette récompenſe de leurs talens à la munificence de Charles V. Ce prince ſage reconnoiſſoit que les arts, tout imparfaits qu'ils étoient de ſon temps, méritoient d'être encouragés, & les encouragemens pouvoient ſeuls les conduire à la perfection.

Jean de Bruges, regardé comme l'inventeur de la peinture en huile, inventa auſſi de ces couleurs métalliques vitrifiables que l'on appelle des émaux. C'étoit fournir à l'art de peindre ſur verre de nouveaux moyens d'exécution, & lui préparer de nouveaux progrès.

Cependant cet art reſtoit encore ſauvage: mais dans le quinzième ſiècle, Albert Durer, qui joignoit à la vaſte étendue de ſes talens celui de peindre ſur verre, fit admirer pour la première fois ſur des vitreaux la juſteſſe des proportions, la préciſion des formes & la vérité de l'expreſſion. Des vitres furent peintes à Paris & à Beauvais par ſes élèves & ſur ſes cartons.

Le ſeizième ſiècle, ce bel âge des arts qui tiennent au deſſin, le fut de la peinture ſur verre. Jules II appella de Marſeille des maîtres en ce genre pour décorer les vitreaux du Vatican. Ils eurent la gloire de travailler ſous les yeux & ſur les deſſins de Raphaël. Mais avant la fin du même ſiècle, ce genre de peinture fut preſque généralement abandonné par-tout, & depuis il n'a fait que languir.

Les ouvrages du dix-ſeptième ſiècle ne furent que des tableaux ſur verre en petit, tels qu'on en voit aux charniers de Saint-Etienne du Mont. Peut-être ſeroit-on autoriſé à dire que, loin d'avoir rien perdu, la peinture ſur verre, uniquement appliquée à des ouvrages de petite proportion, trouva le vrai genre qui lui convient. En effet, des compoſitions coloſſales, ou même dans des proportions voiſines de celle de la nature, conviennent-elles à un genre de peinture, qui n'eſt en effet qu'une ſorte de deſſin enluminé, & qui opère ſur un fond auquel on ne peut donner une certaine étendue, qu'en joignant par des lames de plomb les pièces multipliées qui le compoſent? Comment l'œil peut-il n'être pas choqué de voir une ſeule figure, un ſeul membre, une ſeule partie de draperie, pluſieurs fois interrompue par les coutures & oſſieres de ce plomb que jamais on ne peut bien diſſimuler? Si la peinture ſur verre peut avoir un mérite véritable, c'eſt lorſqu'elle offre un ſujet repréſenté ſur la ſurface d'une ſeule vitre. Mais on ne confie depuis long-temps à l'induſtrie des peintres vitriers que des armoiries & des parties d'ornemens.

On dit que le ſecret de la peinture ſur verre eſt perdu; il faudroit dire ſeulement que cette ſorte de peinture, pour des ouvrages de grande proportion, eſt entièrement abandonné, & l'on pourroit ajouter qu'il l'eſt probablement pour toujours. Mais les vitreaux du cloître des Feuillans n'ont été finis qu'en 1709, ceux du petit-cloître des Carmes-Dechauſſés qu'en 1738: ſi le ſecret ſuivant lequel ces morceaux ont été exécutés étoit perdu, la perte ſeroit bien récente. Mais cette perte eſt imaginaire. Le ſecret qu'on regrette ſe retrouveroit aiſément chez les Anglais; s'il n'étoit pas reſté à Paris dans une famille conſacrée depuis pluſieurs ſiècles à la pratique de cet art. C'eſt dans l'ouvrage d'un membre de cette famille, que nous allons puiſer tout ce qui compoſera cet article. Les bornes dans leſquelles nous devons nous renfermer, ne nous permettront pas de faire connoître tout ce qu'il renferme d'utile; & nous conſeillons aux artiſtes qui ſe conſacrent à la peinture en émail ou en porcelaine, de conſulter l'ouvrage même de *Pierre le Vieil*. En décrivant dans le plus grand détail, tous les matériaux & toutes les opérations de *la peinture ſur verre*, il a bien mérité de tous les artiſtes qui emploient des ſubſtances métalliques colorées & vitrifiables.

COULEURS

propres à teindre des maſſes de verre.

Bleu céleſte ou *aigue-marine*. Sur ſoixante liv. de fritte, (1) mêlez peu-à-peu & à différentes reprises, une livre & demie d'écailles de cuivre préparées, auxquelles vous aurez ajouté quatre onces de ſafre préparé, le tout en poudre très-fine. Remuez ſouvent. La couleur ſera d'autant plus belle, que la fritte ſera d'un cryſtal mieux purifié.

Bleu plus foncé, ou *couleur de ſaphir*. Sur

(1) Les matières qui compoſent le verre ſe nomment *fritte*, après avoir été calcinées & avant d'être mêlées en fuſion.

Digitized by Google

cent livres de fritte de roquette, c'eſt-à-dire, de ſoude d'Eſpagne, mettez une livre de ſafre préparé, réduit en poudre impalpable, & mêlé d'une once de magneſie de Piémont, préparée & bien tamiſée. Expoſez votre pot peu-à peu au feu du fourneau avant de le mettre en fuſion: quand il commence à y entrer, remuez ſouvent le tout. Plus longtemps la matiere reſte en fuſion, & plus elle devient belle. Kunckel preſcrit de ne pas la trop agiter pendant la fuſion, pour n'y pas occaſionner des bulles. Porta ne veut que deux dragmes de ſafre.

Couleur verte, imitant l'émeraude. Pour cette couleur, le verre doit être moins chargé de ſel que pour toute autre; trop de ſel la rendroit bleue. Point de magneſie. Sur cent livres de verre bien purifié & entré en fuſion, mettez trois onces de ſafran de mars, préparé & calciné ſelon l'art, laiſſez repoſer pendant une heure. Ajoutez à ſix reprîſes, & par portions égales, deux livres de cuivre calciné à trois fois. Mêlez le tout, & remuez quelque temps. Laiſſez repoſer deux heures cette mixtion, & laiſſez-la en fuſion vingt-quatre heures, en remuant ſouvent. Néri ſubſtitue au ſafran de mars, des écailles de fer tombées de l'enclume des forgerons, bien nétoyées, édulcorées dans l'eau, broyées, ſéchées & tamiſées. De cette maniere, le verre tirera un peu plus ſur le jaune.

Jaune d'or. Sur cinquante livres de fritte de cryſtal fait avec le tarſe, & cinquante livres d'autre fritte faite avec la roquette & le tarſe, réduits en poudre impalpable, mêlez ſix livres de tartre rouge en morceaux, une livre & demie de bois de hêtre ou de bouleau, ou de cette poudre jaune que l'on trouve dans les vieux chênes; le tout bien pulvériſé & tamiſé. Mettez la fritte & les poudres enſemble en fuſion ſans les remuer. Ecumez ſouvent.

Rouge couleur de feu ou de grenat. Sur cent livres de verre de cryſtal, & cent livres de fritte de roquette, bien mêlées, pulvériſées & tamiſées, ajoutez une livre de manganeſe de Piémont, & une once de ſafre préparé, pulvériſé, tamiſé, & uni à la manganeſe. Mêlez le tout bien exactement. Rempliſſez le pot petit à petit. Quatre jours après, lorſque le verre ſera bien purifié, & qu'il aura pris couleur à un feu continuel, on pourra l'employer. On variera les doſes, ſuivant que l'on voudra la teinte plus ou moins foncée.

Couleur violette, ou d'améthiſte. Sur chaque livre de fritte de cryſtal faite avec le tarſe, mais avant qu'il entre en fuſion, mêlez une once de poudre compoſée d'une livre de magneſie de Piémont, & d'une once & demie de ſafre bien unis enſemble. Expoſez petit à petit votre pot au fourneau. Faites fondre & travaillez ce *vêtre* auſſitôt qu'il eſt purifié, & qu'il a reçu la couleur deſirée. On peut augmenter ou diminuer la doſe de poudre, ſuivant que l'on veut la teinte plus forte ou plus foible.

Noir. Joignez à des fragmens de verre de pluſieurs couleurs, une partie de Magnéſie ſur deux de ſafre. Quand le verre ſera bien purgé, vous pourrez le travailler.

Rouge foncé, ſuivant Néri. Prenez vingt livres de fritte de cryſtal, une livre de fragment de verre blanc, deux livres d'étain calciné. Mêlez le tout enſemble; faites-le fondre & purifier. Ce mêlange fondu, prenez parties égales de limaille d'acier pulvériſées & calcinées, & d'écailles de fer bien broyées. Mêlez des deux ſubſtances & les réuniſſez enſemble en poudre impalpable. Mettez-en deux onces ſur le verre fondu & purifié. Ce mêlange le fera gonfler conſidérablement. Laiſſez le tout en fuſion pendant cinq ou ſix heures. Quand vous ſerez parvenu à la couleur deſirée, prenez environ ſix dragmes d'*æs uſtum* préparé & calciné à trois fois: mêlez cette poudre dans le verre en fuſion, & la remuez pluſieurs fois. Dès la troiſieme ou quatrieme fois, votre matiere paroîtra avoir un rouge de ſang. Dès que la couleur ſera telle que vous la deſirez, mettez-vous à la travailler; autrement le rouge deviendroit noir. Pour éviter cet inconvénient, tenez toujours le pot découvert. Quand le verre aura pris une couleur d'un jaune obſcur, c'eſt le moment d'y ajouter l'*æs uſtum*. Il faut que la matiere ne s'échauffe pas trop dans le pot, & ne demeure pas plus de dix heures dans le fourneau. Si, dans cet intervalle, la couleur venoit à diſparoître, on la rétablîroit, en y ajoutant de la poudre d'écailles de fer.

Rouge plus clair. Prenez de la magneſie de Piémont réduite en poudre impalpable, mêlez-la à une quantité égale de nitre purifié. Mettez calciner ce mêlange au feu de réverbere pendant vingt-quatre heures: ôtez le enſuite: édulcorez-le dans l'eau chaude; faites-le ſécher: ſéparez-en le ſel par des lotions répétées. La matiere qui reſtera, ſera rouge. Ajoutez-y un poids égal de ſel ammoniac. Humectez le tout avec un peu de vinaigre diſtillé, broyez-le ſur le porphyre, & le laiſſez ſécher. Mettez enſuite ce mêlange dans une cornue à long col & à gros ventre. Donnez pendant douze heures un feu de table & de ſublimation: rompez alors la cornue; mêlez ce qui ſera ſublimé avec ce qui ſera reſté au fond de la cornue: peſez la matiere, & ajoutez-y en ſel ammoniac ce qui en ſera parti par la ſublimation. Broyez le tout comme auparavant, après l'avoir imbibé de vinaigre diſtillé. Remettez-le à ſublimer dans une cornue de même eſpece. Repétez

Digitized by Google

la même chose, jusqu'à ce que la magnésie reste fondue au fond de la cornue. Suivant Kunckel, une once, ou même une demi-once de magnésie suffit sur vingt livres de cryſtal. Cette compoſition eſt plus propre aux pâtes & aux émaux, qu'au grand verre.

Rouge tranſparent & plus beau. On diſſout de l'or dans de l'eau régale, qu'enſuite on fait évaporer. On réitere cinq ou ſix fois cette opération en remettant toujours de nouvelle eau régale après chaque opération, ce qui donne une poudre que l'on fait calciner au creuſet, juſqu'à ce qu'elle devienne rouge. Cela arrive au bout de quelques jours. Cette poudre mêlée peu à-peu dans un cryſtal ou verre en fuſion, & purifiée par de fréquentes extinctions dans l'eau, donne au verre une fort belle couleur de rubis.

Rouge de rubis, ou *Pourpre de Caſſius.* Faites diſſoudre de l'or dans de l'eau régale; étendez la diſſolution jaune qui en proviendra dans une grande quantité d'eau claire & pure: ajoutez à ce mélange une quantité ſuffiſante de diſſolution d'étain, faite auſſi par l'eau régale, & ſaturée à pluſieurs fois. Il tombera quelque temps après au fond du vaiſſeau, une poudre rouge très-belle & colorée en pourpre. Décantez la liqueur & faites ſécher la poudre: faites-en fondre enſuite quelques grains avec du verre blanc; elle lui communiquera la couleur du rubis. Au reſte ce procédé eſt plus utile à ceux qui veulent faire des rubis factices, qu'à ceux qui voudront produire des tables de verre pour les paneaux des peintres-vitriers.

La difficulté du ſuccès dans la teinture des maſſes de verre en rouge, ou le haut prix qu'auroit exigé cette teinture, engagea les anciens peintres-vitriers à faire l'eſſai d'un émail rouge fondant. On le réduiſoit en poudre impalpable, on le détrempoit à l'eau, on l'étendoit ſur le verre avec une broſſe, on multiplioit les couches autant qu'il étoit néceſſaire pour obtenir la teinte deſirée, & on portoit ces tables de verre ainſi enduites au fourneau, où la couleur étoit cuite & parfondue. On diſtingue encore ſur des morceaux de verre rouge du treizieme ou du quatorzieme ſiecle, les traces de la broſſe avec laquelle on a étendu la couleur. Cette couleur n'eſt que ſur une face du verre, & n'en pénétre pas la maſſe.

Maniere de colorer au fourneau de recuiſſon des tables de verre blanc. Le verre coloré en maſſe, étoit fort cher; on cherchoit à l'épargner; on employoit les plus petits morceaux qu'on ajuſtoit avec du plomb, & le travail du peintre-vitrier reſſembloit à celui du peintre en moſaïque: mais quand on eut imaginé de ne colorer en rouge qu'une des ſurfaces du verre, on tranſporta ce procédé aux autres couleurs, & l'art y gagna.

Les opérations dont on va donner le détail ont été eſſayées par le ſavant Kunckel, & il aſſure qu'aucune ne lui a manqué.

EMAIL ou FONDANT *qui ſert de baſe aux couleurs.* Prenez trente livres de plomb, & trente-trois livres d'étain: que ces métaux ſoient bien purs; faites les calciner, paſſez-en la chaux au tamis, & faites-la bouillir dans un vaſe de terre neuf & verniſſé, rempli d'eau bien claire. Lorſqu'elle aura un peu bouilli, retirez-la du feu. Ôtez l'eau par inclinaiſon; elle entraînera avec elle la partie la plus déliée de la chaux. Reverſez de nouvelle eau ſur la chaux qui ſera reſtée dans le vaſe: faites-la bouillir & la décantez de même. Cette opération ſe réitere juſqu'à ce que l'eau n'entraîne plus de chaux. Calcinez de nouveau les parties les plus groſſieres qui ſont reſtées au fond du vaſe, & retirez-en, comme la premiere fois, la partie la plus déliée. Faites enſuite évaporer toute cette eau, en donnant un feu lent vers la fin de l'évaporation, précaution néceſſaire pour que la chaux qui eſt au fond ne brule pas.

Prenez cinquante livres de cette chaux & autant de friture faite avec le tarſe & le caillou blanc, bien broyé & tamiſé avec ſoin; huit onces de ſel de tartre, ou plutôt, ſuivant Kunckel, huit onces de potaſſe bien purifiée; mêlez ces matieres, & mettez-les au feu pendant dix heures dans un pot de terre cuite. Après les avoir pulvériſées, vous les mettrez dans un lieu ſec, à couvert de toute pouſſiere. Cette poudre eſt la baſe de tous les émaux fondans.

Verre de fonte, ou rocaille. Le meilleur vient de Veniſe en forme de gâteaux: il eſt ſans couleur, ſon épaiſſeur le fait ſeulement paroître jaunâtre. On peut prendre auſſi des grains de chapelets, verds, jaunes, &c. de l'ancien verre des égliſes, ou de celui qu'employent les potiers. On réduit la rocaille en poudre très-fine après l'avoir broyée pendant vingt-quatre heures avec du vinaigre diſtillé.

Voici une maniere de faire la rocaille, donnée par Haudicquer de Blancourt, dans ſon *Art de la verrerie.* Prenez une livre de ſable très-blanc & très-fin, avec trois livres de mine de plomb; pilez le tout enſemble au mortier, & mettez le dans un creuſet fort & bien luté. Le lut étant ſec, mettez-le dans un fourneau de verrier, ou dans un fourneau à vent, dont le feu ſoit violent, pour réduire cette matiere en verre.

Telles ſont les préparations des ſubſtances qui ſervent de baſe aux différentes couleurs propres à peindre ſur le verre. Paſſons aux opérations néceſſaires pour la compoſition des couleurs.

Noir. Partie d'écailles de fer, partie d'écailles

Digitized by Google

de cuivre, deux parties de l'émail ci-dessus indiqué.

Autre. Grains de rocaille, écaille de fer ou de cendre, de l'antimoine : parties égales.

Autre. Une livre d'émail, trois quarterons d'écailles de cuivre, & un quarteron d'écailles de fer, ou deux onces d'antimoine. Broyez les matieres pendant trois jours sur une plaque de fer, en les humectant avec de l'eau claire. Il faut, pour que la couleur soit parfaite, qu'elle prenne sur la plaque un œil jaunâtre, & qu'elle s'épaississe assez pour s'y attacher. Relevez alors la composition, faites-la sécher, & passez-la par un tamis très-fin. Ensuite délayez-la avec de l'eau gommée, & portez-la sur le verre en la couchant plus ou moins épaisse, suivant que vous la voulez plus ou moins noire.

Noir plus beau. Deux parties de cendres de cuivre & une partie d'émail : broyez à l'esprit de vin.

Noir supérieur. Une once de verre blanc, six gros d'écailles de fer, une demi-once d'antimoine, un gros de manganese. Broyez avec de fort vinaigre. Le reste comme à la premiere composition.

Brun. Une once de verre blanc ou d'émail, une demi-once de magnésie. Broyez pendant trois jours en humectant d'abord avec du vinaigre, ensuite avec de l'esprit de vin ou avec de l'eau claire. Faites sécher : le reste comme pour le noir.

Rouge. Demi-once de bon crayon rouge, une once d'émail bien broyé & pulvérisé. Joignez-y un peu d'écailles de cuivre, afin que le mélange ne se consume pas si facilement au feu. Broyez bien le tout. Essayez sur un petit morceau de verre. Si la couleur se dissipoit au feu, ajoutez-y un peu d'écailles de cuivre.

Autre. Une partie de couperose, une partie de grains de rocaille, un quart de crayon rouge. Mêlez en broyant.

Autre. Une partie de crayon rouge fort dur, deux parties d'émail, un quart de partie de rocaille.

La premiere composition doit être broyée avec du vinaigre, les autres avec de l'eau claire. Le reste comme pour le noir.

Rouge supérieur. Egales parties de safran de mars, de verre d'antimoine, ou de rocaille jaune. Ajoutez un peu de vieille monnoie calcinée avec le soufre. Broyez ces matieres, & les réduisez en poudre impalpable. Le reste comme pour le noir.

Couleur de chair. Une demi-once de minium, une once de l'émail que nous avons indiqué sous le nom de *rouge foncé*, en parlant des couleurs propres à teindre le verre en masse ; une once de verre de fonte, ou de rocaille. Broyez le tout avec de l'esprit de vin sur un marbre très-dur. Faites sécher, &c. comme pour le *noir*. Cette couleur demande, au fourneau de recuisson, une calcination très-modérée ; il est bon de la mettre dans le milieu de la poêle à recuire.

Bleu. Bleu de montagne, & grains de rocaille en parties égales. Broyez, faites sécher, réduisez en poudre impalpable comme ci-dessus.

Bleu d'émail. On peut le substituer à celui de montagne. En voici la préparation. Quatre livres de la fritte dont on fait l'émail qui sert de base aux couleurs, quatre onces de safre, quarante huit grains d'*æs ustum* ; on diminue la quantité du safre, en proportion que l'on veut la teinte plus foible. Le tout bien pulvérisé, doit être mis au fourneau de verrerie, dans un vase bien vernissé en blanc. Quand le mélange est en fusion, on le verse dans de l'eau claire pour le bien purifier, on le met fondre de nouveau, & on l'éteint encore dans l'eau par deux à trois fois.

Vert. Rocaille verte, deux parties ; limaille de laiton, une partie ; minium, deux parties. Broyez le tout sur une plaque de cuivre avec de l'eau claire ; faites sécher, pulvérisez, &c.

Jaune. Faites dissoudre de l'argent en lames dans de l'eau forte. Quand il sera dissous, jettez dans l'eau forte des lames de cuivre ; l'eau forte lâchera l'argent qui tombera au fond. Décantez l'eau forte qui entraînera avec elle la dissolution de cuivre : mêlez l'argent à trois parties d'argille bien calcinée ; broyez, &c.

Autre. Prenez de l'argent en lames ; faites-le fondre dans un creuset ; lorsqu'il sera en fusion, jettez-y peu-à-peu assez de souffre pour le rendre friable. Broyez le sur une écaille de mer jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre fine. Ajoutez ensuite une quantité de poudre d'antimoine égale à celle de l'argent ; broyez & mêlez bien ces deux matieres. Faites rougir au feu de l'ochre jaune, elle deviendra d'un rouge brun. Eteignez-la dans de l'urine ; mêlez-en deux parties avec une d'argent & une d'antimoine ; broyez, faites sécher, &c.

Jaune pour un verre dur & raboteux. Partie d'ochre calcinée : partie d'argent calciné avec le souffre. Broyez, &c.

Digitized by Google

Autre. Faites, avec de la vieille monnoie d'argent, une limaille très-fine : mettez-la dans un creuſet & faites-la rougir. Alors jettez par deſſus gros comme deux ou trois pois de ſouffre ; remuez avec une baguette de fer : le ſouffre conſumera l'alliage, & l'argent ſe changera en une poudre griſe. Mêlez deux ou trois fois autant d'ochre calcinée, & broyez le tout au moins pendant ſeize heures. Faites ſécher, &c. Ce jaune, dit Kunckel, prend bien ſur le verre de Bohême & de Veniſe ; mais il faut auparavant frotter la table de verre avec un morceau de drap trempé dans de l'eau claire & de la poudre de verre.

Pour unir le verre raboteux ſur lequel le jaune prendroit mal, on peut employer la compoſition ſuivante. Prenez deux parties d'écailles de fer, une partie d'écailles de cuivre, & trois d'émail. Broyez le tout ſur le marbre, ou ſur une plaque de cuivre ou de fer. Détrempez cette poudre, qui doit être très-fine, dans de l'eau claire, & frottez-en le verre avec un morceau d'étoffe.

Jaune clair. Mettez dans un creuſet des lames de laiton fort minces : répandez ſur ces lames du ſouffre & de l'antimoine broyés. Mettez un autre lit de lames, puis un autre de poudre, & ainſi de ſuite. Faites calciner le tout, juſqu'à ce que l'argent s'éteigne de lui-même. Jettez ce mêlange tout rouge dans de l'eau froide, il deviendra friable. Joignez à cette calcination ſix parties d'ochre jaune, calcinée & éteinte dans le vinaigre : broyez le tout ſur la pierre pendant ſeize heures : faites ſécher, &c. On peut varier la teinte de cette couleur, en changeant la doſe de l'ochre.

Violet. Ajoutez aux recettes pour le bleu, un peu de magneſie. La doſe doit varier ſuivant la teinte que l'on deſire.

Pourpre. Demi-once de minium, once d'émail pourpre, égale quantité de verre de fonte ou de rocaille ; broyez, ſéchez, pulvériſez, comme à la couleur de chair.

Voici la compoſition de l'émail pourpre dont on vient de parler. Sur quatre livres de fritte d'émail, prenez deux onces de magneſie : mettez ce mêlange dans un pot verniſſé aſſez grand pour que le mêlange ne déborde pas en ſe gonflant. Faites fondre le tout à un fourneau de verrerie. Eteignez le mêlange fondu dans de l'eau bien claire. Répetez trois fois la même opération. A la quatrième fois examinez ſi la couleur eſt telle que vous la deſirez : ſi elle eſt trop pâle, ajoutez un peu de magneſie.

Maniere de coucher les couleurs ſur les tables de verre. Il faut délayer les couleurs avec plus ou moins d'eau, dans laquelle on a fait diſſoudre du borax. On uſe la ſurface raboteuſe du verre de la maniere que nous avons indiquée, & on y couche les couleurs. Pour les premieres couches, on doit employer une broſſe de ſoie de porc, & enſuite une broſſe de cheveux bien flexibles, dans la forme des larges pinceaux des doreurs. Les couleurs ſe couchent plus ou moins épaiſſes, ſuivant la teinte que l'on veut produire. Il faut remuer continuellement la couleur dans le vaſe qui la contient, car elle tombe au fond par ſon poids.

Recuiſſon des tables de verre enduites de couleur. Il eſt important que le verre qu'on ſe propoſe de colorer ſoit tout d'une même fabrique ; car il y a des verres plus durs, plus tendres, plus blancs, plus jaunâtres, &c. les couleurs ſur des verres plus ou moins blancs, prendroient des teintes différentes. Sur des verres de dureté différente, il faudroit que les couleurs fuſſent miſes dans des dégrés différens de fuſibilité, ce qui apporteroit auſſi un changement aux teintes. Cette attention eſt ſurtout de la plus grande importance pour le jaune, qui eſt la plus tendre de toutes les couleurs, & la plus aiſée à ſe parfondre.

Nous ſuppoſons que les tables de verre ſont enduites des couleurs qu'on veut leur faire prendre, & bien ſéches. Il faut que la poële dans laquelle on doit les parfondre, ſoit proportionnée à la capacité du four dans lequel elle doit être placée. Si le four ou fourneau contient depuis le foyer juſqu'à la calotte, un pied dix pouces de hauteur dans œuvre, autant de largeur, & deux pieds & demi de longueur, (car ici la forme oblongue eſt toujours preferable au quarré parfait), la poële, qui doit toujours laiſſer un eſpace de trois pouces entre chacun de ſes côtés & chacun des parois du fourneau, & ſix pouces entre elle & le foyer, & autant entre elle & la calotte, doit, dans toutes ſes dimenſions, être proportionnée en conſéquence. Cette proportion eſt abſolument néceſſaire pour que la flamme puiſſe envelopper la poële de toutes parts. Cette poële eſt ordinairement de terre à creuſets, non verniſſée ; il ſeroit peut-être encore mieux, comme le veut Kunckel, qu'elle fût de tôle ou de lames de fer.

Avant de placer dans la poële les pieces de verre, on fait rougir dans un creuſet de la chaux vive ; on la laiſſe refroidir, on la paſſe à travers un tamis bien ſerré, & l'on met au fond de la poële deux couches de morceaux de verre inutile. On répand par deſſus une couche de cette chaux tamiſée, de l'épaiſſeur d'un doigt, & on égaliſe cette couche avec une barbe de plume. On place par deſſus une ou deux tables de verre coloré ; on les couvre d'une nouvelle couche de chaux, & ainſi ſucceſſivement, en obſervant toujours que la derniere couche ſoit de chaux.

Digitized by Google

Enſuite on poſe la poële ſur les barres de fer, adaptées aux parois du four, pour la ſupporter.

La poële ainſi poſée, on place perpendiculairement des morceaux de verre dans la chaux, qui couvre le haut de la poële, enſorte qu'ils la débordent de deux pouces. On appelle ces morceaux de verre des *gardes*, parce qu'ils ſervent à faire connoître quand l'opération eſt achevée : car lorſqu'ils commencent à fléchir & à ſe fondre par la chaleur, il ne faut plus pouſſer le feu.

Avant de mettre le feu au four, on le couvre avec des tuiles ou carreaux de terre cuite, ſupportés par des barres de fer qui portent à droite & à gauche ſur les parois : ils doivent être bien joints & enduits de terre graſſe, afin que la chaleur ſe concentre & ne ſe porte pas au dehors. On obſervera de pratiquer aux quatre coins de la calotte, pour la ſortie de la fumée, quatre trous d'environ deux pouces de diametre chacun.

On allume d'abord du charbon bien ſec à l'entrée du foyer, & on en ajoute de nouveau, à meſure que la premiere commence à ſe conſumer. On continue ce feu doux pendant deux heures. On l'augmente enſuite peu-à-peu avec de petits morceaux de bois de hêtre bien ſecs, afin que la flamme ſoit claire, & donne contre le fond de la poële ſans exciter de fumée. On continue le feu avec de plus gros morceaux du même bois, que l'on place de chaque côté au-deſſous de la poële. On attend, pour mettre un nouveau morceau de bois, que le premier commence à tomber en braiſe.

Il faut porter ſon attention ſur les gardes & ſur les barres de la grille. Quand le verre des gardes plie ; quand les barres deviennent d'un rouge clair & la poële d'un rouge foncé ; quand, par les ouvertures des coins de la calotte, on s'apperçoit qu'il part des étincelles de la partie ſupérieure de la poële ; quand enfin le dernier lit de chaux paroît liquide comme de l'eau, ce qui ne peut être que l'effet d'une grande chaleur, on laiſſe le feu s'éteindre. Pour appercevoir plus diſtinctement ces traces de feu, ou ces étincelles, tirez le bois du four, de maniere qu'il ne circule plus de flamme au-deſſus de la poële, & remuez la braiſe avec une baguette de fer : vous appercevrez ainſi facilement les étincelles qui s'élanceront de la partie ſupérieure de la poële. Si après ſix heures au moins de feu, vous ne remarquez aucune de ces indications, il faudra donner un plus grand feu, juſqu'à ce que les étincelles ſe forment & que la vapeur qui ſort de la chaux vous la faſſe paroître fluide. Alors vous ceſſerez le feu, vous fermerez l'entrée du four, & laiſſerez le tout ſe refroidir lentement, de peur qu'un trop grand air ne faſſiſſe le verre & ne le caſſe.

Si, dans la même poële, on étoit obligé de mettre du verre plus dur & d'autre plus fuſible, on placeroit le dernier au milieu, pour qu'il fût moins vivement atteint de la chaleur.

Lorſque le four eſt bien refroidi, on en retire la poële avec ſoin. On ôte la chaux, mais avec précaution, afin qu'elle puiſſe ſervir d'autres fois, & elle ſera meilleure que de la chaux nouvelle. Il ne reſte plus qu'à nétoyer chaque ſurface du verre avec un linge doux.

Telles étoient, pour colorer le verre d'un ſeul côté, les opérations des peintres vitriers, lorſqu'ils faiſoient des figures d'une grande proportion, & qu'ils employoient pour une partie d'une grande étendue un ſeul morceau de verre d'une même teinte. Le défaut de variété dans les teintes, qui ſont ſi variées dans la nature, prouve ſeul quelle étoit l'imperfection de cet art. Si cependant on vouloit le reſſuſciter, ce qui n'eſt pas vraiſemblable, il ne faut pas croire, comme on l'a trop de fois avancé, que le ſecret de colorer le verre ſoit perdu. Il ſe trouveroit au contraire bientôt perfectionné dans la proportion des progrès qu'a faits la chymie.

Mais ſi la peinture ſur verre venoit à renaître, il eſt probable que ce ne ſeroit que pour des ſujets de petites proportions. Ce ſont des émaux qu'il faut employer dans ce genre de peinture ſur verre, le dernier qui ait été cultivé, le ſecret de compoſer ces émaux n'eſt pas perdu, & nous allons en donner des recettes multipliées.

EMAUX COLORANS *pour peindre ſur verre dans de petites proportions*. Les émaux colorans en uſage pour la peinture de petite proportion, ſont quelque fois les mêmes que ceux que nous venons d'indiquer pour teindre des maſſes de verre, & pour colorer ſeulement une ſurface des vitres, & quand ils ſont différens, ils en approchent au moins beaucoup. On employe de même les pailles ou écailles de fer qui tombent ſous les enclumes des forgerons ; mais on préfère celles qui tombent ſous le marteau des maréchaux. On fait encore uſage du ſablon blanc qu'on appelle *ſablon* d'Etampes ; des petits cailloux de riviere les plus tranſparens, tels que ceux de la Loire ; de la pierre à fuſil la plus mûre c'eſt-à-dire, la plus noire ; de la mine de plomb, du ſalpêtre, de la rocaille dont nous avons donné la préparation, mais qu'on tire de Hollande toute préparée. Elle n'entre dans la ſubſtance des émaux qu'en qua'ité de fondant : on peut ranger dans la même claſſe les ſtras, la glace de Veniſe & les cryſtaux de Bohême.

Entre les ſubſtances minérales qui ſervent à colorer ces émaux, on compte l'argent, la harderie ou ferret d'Eſpagne, le périgueux, la manganeſe ou magneſie, l'ochre calcinée, le gypſe ou plâtre tranſparent, & les litharges d'or & d'argent, c'eſt-à-dire, les ſcories qui proviennent de la purification de ces métaux par le plomb.

Entrons

Entrons dans le detail des différentes couleurs.

Noir. Kunckel indique ici les mêmes recettes que pour colorer en noir les tables de verre. Nous allons en joindre d'autres.

Autre. Broyez pendant deux ou trois heures au plus, des écailles de fer sur une platine de cuivre, avec un tiers de rocaille. Gardez la couleur dans quelque vaisseau de fayence ou de terre vernissée : elle est sujette à rougir au feu. Il est bon de mettre un peu d'*æs ustum* avec la paille de fer.

Autre. Broyez sur une plaque de cuivre un peu convexe, pendant quatre heures au moins, quatre parties de rocaille jaune, & deux de pailles de fer : mêlez-y, en broyant, quelques grains de gomme d'Arabie.

On trouve dans des mémoires dressés par des artistes, une recette qui est la même pour le fond, mais dont la manipulation est bien plus recherchée. Ces soins ne peuvent qu'ajouter à la beauté de la couleur, & nous devons les indiquer.

Parmi les écailles de fer, choisissez les plus brillantes & les plus minces ; car les grosses n'étant pas assez brulées, seroient dures à piler & à broyer. Nettoyez-les bien sur une assiette, sans y laisser aucune ordure. Pilez-les dans un mortier de cuivre jaune, & pour être assuré de sa propreté, frottez-le auparavant avec de la poudre de verre. Passez au tamis de soie les écailles réduites en poudre, pilez de nouveau le résidu & le passez de même. Il faut piler la rocaille avec le même soin, & la réduire en une poudre aussi fine..

Ces poudres mêlées ensemble seront broyées avec de l'eau bien claire sur une platine de cuivre rouge. Une molette de marbre seroit trop rendre ; elle doit être d'un caillou plus dur. Elle peut être de bois garni d'une forte plaque d'acier. On ramasse la couleur avec une *amassette* de cuir fort. Il ne faut broyer qu'une petite quantité de poudre à la fois, & après l'avoir broyée pendant trois heures au moins, on râle sous la dent si elle est assez douce. Tant qu'elle crie, il faut continuer à broyer.

On me sèche la poudre dans un morceau de craie. Quand on veut l'employer, on la pile, on la broye de nouveau, mais pendant peu de temps, en y ajoutant sur la fin un peu de gomme d'Arabie bien seche & de sel marin. On la leve ensuite de dessus la platine avec l'amassette, on la fait tomber avec un liteau de verre, dans le plaque-sein de cuivre ou de plomb, moins dans le fond que sur le bord, puis on verse sur cette couleur du *lavis* ou eau de gomme dont voici la préparation.

Prenez six ou sept grains de gomme d'Arabie bien seche, mêlez-y le même nombre de grains de sel, & autant de couleur noire qu'il en faut pour rendre ce lavis fort clair ; la couleur doit être dans un bassin de plomb toujours couverte de ce lavis pour qu'elle ne se dessèche pas trop vîte. La gomme, après avoir été pilée & broyée, est mise dans une bouteille avec la quantité d'eau que l'on croit convenable. Quand vous voudrez travailler, penchez le *plaque-sein*, afin que l'eau gommée s'incline toujours vers le bas ; mouillez ensuite votre pinceau dans l'eau ; trempez-le dans la couleur épaisse, essayez-en sur un morceau de verre, adoucissez-la avec le balai. Pour reconnoître si votre couleur est seche, passez la langue dessus. Si à la troisième fois elle ne s'efface pas, vous pouvez l'employer : si elle s'efface, apprêtez de l'eau de gomme, & si elle ne tenoit pas encore, faites-y dissoudre gros comme un pois de borax de roche. Au reste, cette couleur s'employe mieux quand elle est fraîchement broyée, ainsi l'on ne doit pas en broyer trop à la fois.

Blanc. Sablon blanc ou d'Etampes, ou petits cailloux blancs & transparens ; faites-les rougir au feu dans une cuiller de fer ; jettez-les dans une terrine d'eau froide pour les calciner ; réitérez plusieurs fois & faites-les sécher. Pilez-les bien dans un mortier de marbre avec un pilon aussi de marbre ou de verre ; réduisez-les en poudre impalpable en les broyant sur le porphyre. Ajoutez à cette poudre une quatrième partie de salpêtre ; mettez le tout dans un creuset, faites bien calciner, pilez de nouveau, & faites encore calciner une troisième fois à un feu plus vif que celui des calcinations précédentes. Pour vous servir de cette poudre, vous ajouterez, sur une once, la même quantité de gypse après l'avoir bien cuit sur des charbons ; vous y mêlerez aussi une once de roquette. Vous broyerez le tout sur une platine de cuivre un peu creuse avec de l'eau gommée, jusqu'à ce que le mêlange ait la consistance que vous désirez.

Autre. Prenez deux parties de cailloux blancs, calcinés au creuset & éteints dans l'eau froide ; deux parties de petits os de pieds de mouton, brulés & éteints de même, & deux parties de rocaille jaune. Broyez le tout comme le noir, & ajoutez-y de la gomme d'Arabie.

Autre plus expéditif. Rocaille jaune, broyée bien fine & lavée à plusieurs reprises ; pour lui donner plus de blancheur, ajoutez-y moitié en poids de gypse brulé & blanchi. Broyez ensemble comme pour le noir.

Autre. Des artistes fort expérimentés ont employé la rocaille seule, pilée & broyée sur une table de glace, parce que le cuivre changeroit

Digitized by Google

la couleur. La molette doit être auſſi de verre. Il faut coucher cette couleur fort déliée, ſans quoi elle ſeroit ſujette à noircir au feu.

Pour préparer la rocaille, ils ne faiſoient qu'ajouter au ſable blanc, ou aux cailloux luiſans, trois parties de mine de plomb rouge, & une demi-partie de ſalpêtre raffiné. Ils faiſoient paſſer le tout à la calcination d'un feu vif ſeulement pendant cinq quarts d'heure, & ils connoiſſoient que la ſubſtance étoit ſuffiſamment liquéfiée, quand le filet qu'ils en tiroient du creuſet au bout d'une verge de fer paroiſſoit, en ſe réfroidiſſant, uni comme une glace.

Ils avoient obſervé qu'il eſt facile de donner à la roquette toute ſorte de couleurs. Pour la rendre blanche, ils y ajoutoient, lorſqu'elle étoit calcinée, un peu de cryſtal pulvériſé; pour lui donner une couleur verte, ils vuidoient le creuſet ſur du cuivre jaune; pour la rendre rouge, ſur du cuivre rouge; pour la rendre noire, ſur du marbre noir. S'ils vouloient la rendre entierement verte, ils jettoient dans le creuſet, pendant la fuſion, une pincée de paille de cuivre rouge; pour la rendre violette, un peu de périgueux; pour la rendre bleue, un peu d'azur en poudre; & enfin pour la rendre noire, un peu de pailles de fer. Ils préféroient au ſable blanc les cailloux blancs préparés & calcinés, choiſiſſoient les plus tranſparens, évitant qu'ils euſſent des veines & qu'ils tinſſent de la pierre à fuſil.

Verd. Faites fondre enſemble au creuſet une partie de verd de montagne, une partie de limaille de cuivre, une partie de minium, une partie de verre de Veniſe.

Autre. Pilez & broyez dans un mortier de bronze deux onces d'*æs uſtum*, deux onces de mine de plomb, & huit onces de ſable blanc très-fin. Ajoutez le quart en poids de ſalpêtre, que vous broyerez & mêlerez bien avec le reſte. Mettez le tout dans un creuſet couvert & luté, au même feu, pendant trois heures. Otez le creuſet du fourneau, & retirez auſſitôt, avec une ſpatule de fer rouge, ce mélange qui eſt très-gluant. Le ſuccès dépend de la calcination des matieres, & d'avoir des creuſets lutés d'un très-bon lut, parce qu'ils doivent reſter expoſés long-temps à un feu très-vif.

Autre. Faites calciner dans un four de verrerie ou de fayencerie, une partie de mine de plomb rouge, ou minium, & autant de limaille de cuivre jaune. Pilez & paſſez par un tamis bien fin. Mettez le tout enſemble dans un creuſet de terre bien net, & faites-le calciner pendant deux heures à un pareil fourneau après l'avoir tamiſé à travers un tamis très-fin. Pilez & tamiſez de nouveau. Mêlez une troiſiéme partie de ſalpêtre; faites encore calciner le tout pendant deux heures. Pilez & tamiſez encore une fois. Ajoutez une huitiéme partie de ſalpêtre, & tamiſez enfin pour la derniere fois.

Comme le jaune & le bleu produiſent le verd quelques peintres ſur verre ont d'abord couché la couleur bleue ſur le côté qu'ils peignoient, & au revers de la table, ils couchoient de jaune. On a des nuances différentes, en proportion de ce que ces deux couleurs ont été couchées plus ou moins épaiſſes.

D'autres, après avoir couché de verd le côté peint, couchoient au revers un jaune plus ou moins léger, ſuivant qu'ils vouloient que la teinte verte fût plus ou moins foncée.

Bleu. Voici quatre recettes extraites de Kunckel. Une partie de litharge, trois parties de ſable, une partie de ſafre, ou de bleu d'émail. *Ou bien*, quatre livres de litharge, deux de cailloux & une de ſafre. *Ou encore*, deux livres de litharge, un quarteron de cailloux, & autant de ſafre. *On enfin*, quatre onces de litharge, trois onces de cailloux pulvériſés, une once de ſafre & une once de verre blanc. Quelque choix que vous faſſiez entre ces recettes, faites fondre le mélange, éteignez-le dans l'eau, remettez-le en fuſion, éteignez encore; répétez au moins trois fois cette opération. Il ſeroit bon de faire calciner en laiſſant jour & nuit le mélange, à chaque calcination, dans un fourneau de verrerie.

Autre. Prenez trois onces de bleu d'émail, de meilleur que l'on tire de la Saxe; ajoutez une once & demie de ſoude d'Alicante; mettez calciner le tout à un fourneau de verrier, de fayencier ou de potier de terre. Les calcinations réitérées rendront l'émail plus fondant. On peut en uſer comme au verre, quoique deux calcinations puiſſent ſuffire pour rendre cette couleur fondante.

Autre. Pilez enſemble du ſel gemme, trois onces de bleu d'émail, environ la quatrieme partie de ſalpêtre, & autant de borax. Mettez calciner dans un creuſet; laiſſez refroidir; pilez de nouveau dans un mortier de bronze. Ajoutez une quatriéme partie de ſalpêtre, autant de borax, & faites calciner une ſeconde fois.

Autre. Faites calciner enſemble à un feu très-vif, une livre d'azur ou bleu de cobalt, une quatrieme partie de ſalpêtre, autant de cryſtal de Veniſe, ou de Bohême, une ſixiéme partie de mercure, autant d'étain de glace ou bifmuth, & autant de bon borax de Veniſe. Vous aurez un fort beau bleu bien fondant.

Violet. Mettez dans un creuſet une partie de périgueux & une de ſafre. Faites fondre & pilez.

Digitized by Google

Ajoutez un tiers en poids de salpêtre : calcinez le tout à un feu vif, quatre ou cinq fois, ajoutant à chaque calcination le même poids de salpêtre.

Autre. une once de périgueux, le plus clair & le plus luisant, autant de mine de plomb rouge, & six onces de sable ou de cailloux calcinés. Opérez comme pour la couleur verte, mais ajoutez une quatrième calcination, avec une sixième partie de salpêtre. Si vous voulez le violet un peu foncé, couchez le fort épais. Voici un autre moyen d'avoir du violet très-haut en couleur. Quand vous en ferez à la dernière calcination, partagez toute la couleur vitrifiée par les trois premieres calcinations, en deux parties égales. Calcinez en une pour la quatrième fois avec la dose ordinaire de salpêtre ; partagez cette moitié en quatre parties. Ajoutez-y une quatrième partie d'azur déja calciné. Calcinez de nouveau avec une huitième partie de salpêtre. Mêlez, pilez, tamisez, & broyez comme à la couleur bleue.

Si l'on manquoit de violet, on coucheroit de l'azur un peu clair sur le côté peint, & de la carnation toute pure au revers : on auroit un violet foncé.

Pourpre. Pilez, mêlez & calcinez, jusqu'à cinq fois, une partie de périgueux, deux de sable blanc, quatre de salpêtre, & quatre de mine de plomb. Mêlez à chaque calcination de nouveau salpêtre.

Autre. Calcinez une once de la couleur bleue & autant de la couleur violette. Pilez, mêlez, calcinez encore, en ajoutant une quatrième partie de salpêtre, & broyez comme à l'azur.

Si l'on n'a pas de couleur pourpre préparée, on mêle & on broye sur une table de verre, avec une molette aussi de verre, de l'azur & du violet calcinés. En couchant clair cette teinte, elle donnera une belle couleur de lie de vin.

PRÉPARATION *du blanc, du verd, du bleu, du violet & du pourpre.* Ces couleurs ou émaux, tirés du creuset & refroidis, forment des masses de verre transparent, quand on les divise en écailles minces. Pour les préparer à être portés sur le verre, on brise la masse avec un marteau, on en prend la quantité dont on a besoin, on la pile dans un mortier de fonte, on la passe au tamis de soie, & on la broye sur le porphyre. Dans cette opération, on détrempe la couleur avec de l'eau simple bien nette, jusqu'à ce qu'elle soit en bonne consistance pour être employée, c'est-à-dire, qu'elle ne soit pas molle au point d'être coulante, ni si dure qu'on ne puisse la détremper avec le doigt.

Tous ces émaux doivent être broyés à un tel degré, que si on les laissoit sécher, ils tinssent plus de la consistance d'un sable très-fin que d'une poudre impalpable.

Quand chaque couleur est broyée, on la leve de dessus la pierre avec l'amassette pour la mettre dans un godet de grès bien net. Il est bon d'en avoir plusieurs pour chaque couleur.

La couleur mise dans le godet, on commence par la détremper avec le bout du doigt dans de l'eau claire, assez longtemps pour que le tout soit bien mêlé. On la laisse un peu reposer ; on la décante en versant la partie la plus claire par inclinaison dans un autre godet, & ainsi successivement, jusqu'à ce qu'ayant rassemblé dans un seul & même godet tout ce qui s'est précipité vers le fond des premiers, la derniere eau dans laquelle on l'aura lavé, reste claire & sans aucun mélange apparent de sel cru. C'est ce qu'on appelle *tremper*. On peut alors laisser surnager cette derniere eau sur la couleur qui est restée dans le fond du godet, jusqu'au moment où l'on voudra l'employer.

Chacune de ces couleurs s'employe à l'eau gommée : on les y délaye avec le bout du doigt. Il faut les tenir à l'abri de tout ce poussiere ; de-là dépend en partie la beauté du travail.

CREUSETS *propres à la calcination & fusion des émaux.* Ils doivent être faits de la même terre dont les verriers font leurs pots. Ils résistent plus de temps qu'il n'en faut pour la cuisson des émaux, & supporteroient un feu plus violent que celui qui sert à cet usage. On pourroit se servir aussi des creusets d'Allemagne, qui supporteroient mieux le feu que les creusets ordinaires.

Cependant ces derniers peuvent suffire : mais il faut les chauffer un peu ; les tremper dans de l'huile d'olive, les laisser un peu emboire & s'égoutter. On aura ensuite du verre pilé & broyé en poudre impalpable, on y joindra du borax en poudre, qui aide à la fusion du verre, on en saupoudrera le creuset en dehors & en dedans, autant qu'il pourra en retenir ; puis on le mettra dans un fourneau, d'abord à un petit feu, que l'on poussera progressivement comme si l'on vouloit fondre. Le verre entrera en fusion, il s'incorporera avec le creuset, & le rendra capable de résister à un feu plus violent que celui qu'il devra supporter. On sera encore plus assuré du succès, si en tirant le creuset du feu violent qu'il a subi, on jette dessus en abondance du sel commun.

Les petits pots dans lesquels on apporte à Paris le beurre de Bretagne, forment les meilleurs creusets, & il est bien facile à Paris de s'en procurer.

C'est un excellent usage de luter les creusets en dedans & en dehors, avec un lit de craie délayée à l'eau & d'une consistance un peu épaisse.

Fourneaux *propres à la vitrification des émaux*. Si l'on n'eſt pas à portée des fourneaux de verrerie ou de fayencerie, on peut faire un fourneau à vent de bonne terre à creuſet. Plus il ſera épais, mieux il foutiendra le feu & conſervera ſa chaleur. Il doit avoir au moins cinq à ſix pouces d'épaiſſeur. En le ſuppoſant de forme ronde, on peut lui donner trois pieds & demi de hauteur ſur ſeize à dix-ſept pouces de diamettre dans œuvre. Il aura un pied d'intervalle depuis le cendrier, qui doit être élevé pour attirer plus d'air, juſques & compris la grille; & deux pieds & demi du deſſus de la grille, juſqu'au deſſous de l'extrémité du couvercle. La grille ſera de la même terre que le fourneau, parce que des barres de fer ne réſiſteroient pas à la force de la chaleur. Le couvercle, de la même terre, ſera en voute bien cloſe. L'*ouvroir*, c'eſt-à-dire, l'eſpace qui ſe trouve depuis le bas du couvercle juſqu'à la grille, contiendra un pied neuf pouces de haut. Vers le milieu de l'*ouvroir*, on pratiquera une porte de forte tôle, par laquelle on pourra mettre & ôter les creuſets, & introduire le charbon dans l'ouvroir. Le couvercle, en forme de dôme, aura, dans ſon milieu dans œuvre, neuf pouces de haut, non compris la cheminée qui lui ſert de couronnement, & qui doit être pratiquée de façon qu'on puiſſe y ajuſter plus ou moins de tuyaux de tôle, à proportion de l'air qu'on voudra donner. Si l'on veut avoir beaucoup d'air par le bas du fourneau, on ajoutera avec de bon lut de terre graſſe, à la porte du cendrier, un tuyau de pareille tôle, qui ſe terminera par une eſpece de trompe.

S'il n'en faut que de petits ouvrages, & qu'on n'ait, par conſéquent, que peu de couleurs à fondre, on pourra ſe contenter d'un nouveau fourneau portatif tel que celui dont M. le Vieil dit avoir fait uſage. » Je me ſervis, dit-il, d'un » petit fourneau de fuſion, fait par un fournaliſte de Paris, de forme ronde, d'environ » quinze à ſeize pouces de hauteur, onze pouces » de diametre, & deux pouces d'épaiſſeur hors » d'œuvre. Ce fourneau avoit deux anſes pour la » facilité du tranſport. Il avoit une forte grille » de même matiere, élevée à trois pouces du cendrier. Il étoit percé de quelques trous dans ſon contour, & ſurmonté de ſon couvercle en » dôme, dans lequel étoit pratiquée une porte » de même terre, amovible, par où l'on introduiſoit le charbon pour l'entretien du feu, & » pour retirer, quand la fuſion étoit faite, le » creuſet du fourneau, avec des tenailles ou » pinces de fer, que l'on faiſoit rougir par le » bout. Le tout réuſſit à ſouhait.... J'obſerverai » néanmoins qu'à la vitrification des ſubſtances » colorantes pour le verre, il ſe fendit deux » creuſets par l'effervefcence de la compoſition » qui ſe répandit dans l'ouvroir & coula dans le » cendrier, cette couleur s'élevant plus que » le blanc, le bleu, le violet & le pourpre ».

Voici la deſcription d'un fourneau qu'employoit la famille le Vieil, & dont l'invention lui étoit due: elle avoit été ſuggérée par l'eſprit d'économie. » C'eſt un fourneau quarré, bâti » en briques, portant deux pieds de largeur ſur » chaque face, & ayant deux pieds & demi de » hauteur: les murs ont ſept pouces d'épaiſſeur. » On obſervera que la baſe de ce fourneau eſt » voutée juſqu'à la hauteur de dix pouces, & » que le mur qui ſépare cette voute du reſte du » fourneau a ſept pouces d'épaiſſeur; ce qui fait, » depuis le ſol du laboratoire où eſt conſtruit le » fourneau, juſqu'au ſol intérieur du fourneau, » une hauteur de treize pouces. Ainſi l'intérieur » ou capacité du fourneau, dans œuvre, dix- » ſept pouces de hauteur, & dix pouces de largeur dans toutes les faces. Cette capacité ſe » diviſe en deux parties, dont l'inférieure que, » dans tout autre fourneau on appelleroit le cendrier, porte trois pouces de hauteur. Là eſt » une grille qui a onze pouces de diametre en » tout ſens, afin qu'ayant un pouce de ſcellement à chaque face, il reſte dix pouces qui » ſont le diametre juſte du fourneau. Cette grille » differe des autres pièces de fourneau du même » nom, 1°. en ce qu'elle eſt formée de barreaux » d'un pouce d'équariſſage, croiſés à la diſtance » d'un pouce par d'autres barreaux de même » volume, ce qui rend cette grille aſſez ſemblable à celles qui bouchent les parloirs dans » les monaſteres de filles religieuſes. 2°. En ce » qu'à ſon centre eſt un vuide rond, de quatre » pouces & demi de diametre, formé par un » cercle de fer, ſur le bord extérieur duquel » viennent ſe perdre les barreaux formant la » grille.

» La capacité inférieure dont nous avons parlé, a de plus, ſur la face intérieure du fourneau, une porte de trois pouces en quarré qu'on ferme à volonté, ſoit avec un bouchon de terre cuite, ſoit avec un cadre de fer garni de ſa porte en tôle, & de ſon loquet. La capacité ſupérieure occupe le reſte de la hauteur du fourneau. On fait faire chez le potier de terre un dôme quarré, portant huit à neuf pouces dans ſa plus grande hauteur, & huit pouces de largeur intérieure. On lui fait donner une bonne épaiſſeur. La cheminée a trois pouces d'ouverture, & eſt diſpoſée à coller pour recevoir au beſoin des tuyaux de poêle de pareil diametre. Ce dôme a, en outre, ſur une de ſes faces, une ouverture de cinq pouces de largeur ſur trois pouces & demi de hauteur, qui le bouche avec une porte de terre modelée deſſus & pareillement cuite.

» Ce dôme doit ſe poſer ſur le fourneau ouvert, ainſi que nous l'avons dit, de maniere cependant qu'au lieu de dix pouces qu'il a

Digitized by Google

» dans son intérieur, il ne porte que six pouces » en quarré vers cette ouverture ou orifice de ce » que l'on nomme *ouvroir*.

» Voici l'usage de ce fourneau. Sur son sol, » on place une brique pour appuyer & soutenir » le creuset qu'on pose dans le rond de la grille, » de manière à y être plongé à moitié de la hau- » teur. Le creuset posé, chargé des matieres à » vitrifier, & couvert selon l'usage, on ajuste le » dôme, & on allume du charbon sur le sol du » fourneau par sa porte, & sur la grille par l'ou- » vroir : on entretient convenablement le feu, » & on l'augmente, en tenant au besoin pleins » de charbon les deux espaces séparés par la » grille, laissant la porte inférieure toujours ou- » verte, & plaçant le tuyau de poële au-dessus » du dôme. Il est rare qu'après cinq heures de » ce feu, une vitrification ne soit pas achevée. » Ce fourneau épargne donc & du côté de l'es- » pace, & du côté de la matiere combustible, » & du côté du temps : toutes épargnes qu'un » artiste ne doit pas négliger ».

COULEURS *en usage pour la peinture sur verre, différentes des émaux précédens.*

Jaune. Réduisez en lames très-minces de l'argent de coupelle. Mettez par lits ces lames dans un creuset, avec un poids égal de soufre en poudre ou de salpêtre, commençant & finissant par un lit de poudre. Mettez ce creuset couvert au fourneau, pour bien calciner la matiere. Le soufre étant consumé, jettez la matiere dans une terrine pleine d'eau : faites-la sécher ; pilez-la bien dans un mortier de marbre, jusqu'à ce qu'elle soit en état d'être bien broyée sur le caillou, ce que vous ferez pendant six bonnes heures : detrempez la matiere en la broyant dans la même eau dans laquelle vous l'aurez éteinte. Ajoutez à l'argent neuf fois son poids d'ochre jaune rougie au feu ; broyez le tout encore pendant une heure au moins, & le jaune sera fait. Le sieur le Vieil préfere aux lames d'argent ce qu'on appelle du *bruié*, c'est-à-dire, l'argent retiré du galon ou des étoffes par le feu : il recommande surtout le brulé d'or. Il veut qu'avant de rien mettre dans le creuset, on le lutte avec du blanc d'Espagne à sec. Les poudres & le brulé rangés par lits dans le creuset, on couvre celui-ci d'un quarreau de terre cuite, & on le met au fourneau de fusion avec le charbon. Quand la flamme ne donne plus une couleur bleuâtre, il est temps de retirer le creuset. On verse promptement la matiere toute rouge dans une terrine neuve, vernissée, pleine d'eau neuve, & on laisse refroidir. On décante l'eau dans un autre vase, & on laisse sécher l'argent qui s'est précipité au fond de la terrine. On le broye sur une platine de cuivre, ou sur le porphyre, pendant six à sept heures ; on y ajoute autant d'ochre jaune rougie au feu & réduite en poudre. On continue de broyer le tout pendant une heure au moins avec la même eau dans laquelle on a éteint l'argent. Lorsqu'on veut peindre avec cette couleur, on la detrempe dans de l'eau claire, en la réduisant à la consistance d'un jaune d'œuf délayé.

Rouge, dit carnation, ainsi nommé par les peintres sur verre, parce qu'ils en employent une légere teinte dans la peinture des chairs. Pilez dans un mortier de bronze, & broyez sur une platine de cuivre, deux gros de rocaille jaune, un gros d'écailles de fer, autant de litharge d'or, & autant de gomme d'Arabie. Quand le tout sera broyé suffisamment & réduit en une consistance plus dure que molle, levez votre couleur de dessus la platine & la mettez dans un verre de fougere : délayez-y le tout avec de l'eau bien claire, puis laissez reposer la liqueur pendant trois jours consécutifs. Vous verserez lentement ce qui en surnagera sur une boudine creusé, & vous le mettrez sécher au soleil, en le couvrant pour qu'il n'y entre pas de poussiere.

Autre. Prenez un gros de pailles de fer, autant de litharge d'argent, autant de gomme d'Arabie, un demi-gros de harderic ou ferret d'Espagne, trois gros & demi de rocaille jaune, & autant de sanguine. Pilez ensemble les pailles de fer, le harderic, la rocaille & la litharge, & les broyez sur la platine de cuivre pendant une bonne demi heure. Faites piler & réduire en poudre très-fine la sanguine avec la gomme, broyez-la avec les autres matieres déja broyées, & à-peu-près pendant le même temps. Levez la couleur de dessus la platine, dans la plus forte consistance qu'il se pourra ; mettez-la dans un verre de fougere & la délayez du bout du doigt avec de l'eau bien claire, jusqu'à ce qu'elle ait pris la consistance d'un jaune d'œuf délayé. Vous la laisserez reposer trois jours au soleil, mais bien couverte. Le quatriéme jour vous épancherez sur des boudines la liqueur la plus claire qui aura surnagé, en prenant la précaution de ne rien troubler. Vous exposerez ensuite cette liqueur au soleil, en la garantissant de la poussiere. En se séchant, elle se réduit en écailles de rouge-brun.

Lorsque vous voulez vous servir de cette couleur rouge, vous laissez tomber une goutte d'eau bien claire sur un morceau de verre, en l'étendant de la largeur d'un sol marqué : vous y détrempez avec la pointe du pinceau autant de couleur que vous voulez en employer. Elle est la moins transparente & la plus difficile à s'incorporer dans le verre à la recuisson. Quand on l'employe dans une partie un-peu étendue, on a coutume de coucher sur le revers une teinte un peu forte de jaune ; elle donne au rouge plus d'éclat.

Digitized by Google

Couleur de chair. Pilez, paſſez au tamis & broyez enſemble une partie de harderic ou ferret d'Eſpagne, & une égale partie de rocaille. Détrempez-les dans de l'eau gommée pendant trois ou quatre heures.

Rouge jaundtre. Une once de ferret d'Eſpagne, autant de ſcories ou écailles de fer, deux onces de rocailles; procédez comme pour la couleur précédente.

INSTRUMENS *du peintre ſur verre.* L'attelier doit être bien éclairé ſans être expoſé à la trop grande ardeur du ſoleil: il ne doit pas être placé dans un lieu humide, & cependant il ne doit pas être frappé d'un air trop vif.

La *table* ſur laquelle travaille l'artiſte, doit être d'une hauteur commode pour un homme qui eſt le plus ſouvent aſſis lorſqu'il opere: elle ne peut avoir trop de longueur, & il eſt bon qu'elle ait au moins deux pieds & demi de large. Si elle eſt de ſapin, elle doit être encadrée de chêne, & ſolidement établie ſur ſes pieds.

Le *plaque ſein* eſt un petit baſſin de plomb ou de cuivre ovale qui contient la couleur noire avec laquelle on trace ſur le verre. Ce baſſin doit être un peu incliné, afin que le noir ſe ſépare du lavage dont il eſt couvert lorſque le plaque-ſein eſt poſé à plat.

La *drague* eſt une eſpece de pinceau compoſé de peu de brins de poil de chevre, longs d'un doigt au moins. Il ſert à prendre le trait du deſſin ſur le verre. On employe plus communément à cet uſage une plume qui ne ſoit ni trop molle ni trop dure.

Les *pinceaux* ſont de poils de gris, les mêmes dont ſe ſervent les deſſinateurs au lavis.

Les pinceaux qui ſervent pour la couleur jaune ſont plus forts que les autres, plus longs de poils, & même de manche, parce que cette couleur devant être tenue toujours liquide, il faut que le peintre l'aille puiſer au fond d'un pot qui a ſept à huit pouces de profondeur, & la remue chaque fois qu'il en prend. On couche cette couleur plus épaiſſe que les autres, ce qui oblige à en charger davantage le pinceau.

La *broſſe dure* eſt compoſée d'une trentaine de ſoies de ſanglier; elle a la forme de celle des peintres en huile: mais ceux-ci en font uſage pour coucher la couleur, & les peintres ſur verre pour en enlever le ſuperflu dans les endroits qu'ils veulent éclaircir entierement ou laiſſer de demi-teinte. On a auſſi des *antes* de pinceaux pointues, & ces pointes ſervent à enlever la couleur par hachures. Cette manœuvre eſt utile pour traiter les cheveux, les poils de barbe, &c.

Le *balai* eſt un pinceau de poils de gris fort gros, & ſe terminant comme les broſſes des peintres à l'huile: c'eſt-à-dire, qu'il ne fait pas la pointe. Son uſage eſt de balayer ſur l'ouvrage ſec la couleur qui en a été enlevée avec l'ante du pinceau. Il ſert auſſi à étendre de grandes teintes.

La *broſſe à découcher l'ochre* a la forme de celle à nettoyer les peignes. Elle eſt d'uſage pour enlever de deſſus le verre recuit ce qui y eſt reſté de l'ochre qui a ſervi de véhicule à l'argent dans la couleur jaune.

Le *deſſin* eſt placé ſous le verre que l'on couvre d'un morceau de plomb peſant environ trois livres pour l'empêcher de ſe déranger. On couvre de papier l'ouvrage déjà fait pour ne pas le gâter en opérant.

MANIERES *de traiter la peinture ſur verre.* Il y a deux manieres de traiter cette peinture. La premiere convient aux ouvrages de grande proportion. Le peintre porte d'abord ſur le verre, avec la couleur noire, le trait du carton: & il établit les ombres avec des hachures faites au pinceau; ce travail, dans lequel il n'entre que du noir, peut être comparé à la gravure d'une ſeule taille. L'ouvrage doit ſécher enſuite pendant deux jours, après leſquels l'artiſte croiſe ſes hachures, comme le graveur qui, après avoir ébauché ſon travail d'une ſeule taille, l'approche de l'effet en établiſſant une ſeconde taille ſur la premiere. Il eſt d'uſage de coucher au revers des pieces, ſous les parties qui repréſentent des chairs, une teinte légere de carnation.

La ſeconde maniere tient du procédé de la gravure en maniere noire. Le peintre couvre tout ſon verre d'un lavis noir plus ou moins foncé ſuivant l'effet du morceau qu'il veut produire. On peut comparer cette premiere manœuvre à celle du graveur en maniere noire, qui *graine* ſa planche entiere. On laiſſe ſécher ce lavis. Enſuite avec une broſſe dure & avec l'ante aigue du pinceau, on enleve entierement le lavis des parties lumineuſes, on le laiſſe ſubſiſter dans toute ſon obſcurité pour les fortes ombres, on l'adoucit pour les demi-teintes.

Cette premiere opération finie, on couche encore une fois ſur le verre un lavis général, on le laiſſe ſécher, & on procede enſuite comme la premiere fois. Enfin on retire le deſſin de deſſous le verre, on poſe le verre lui-même ſur un plan incliné, comme un tableau ſur le chevalet, & l'on fait ſur tout l'ouvrage, à la ſimple vue, les recherches qu'inſpirent la ſcience & le goût.

MANIERE *de colorier.* Le verre traité ſuivant l'un des deux procédés que nous venons d'établir,

Digitized by Google

offre l'effet d'une eſtampe. Le travail qu'on ajoute pour le colorier peut être comparé à celui de l'enluminure. Ainſi la peinture ſur verre doit être regardée comme une peinture d'une ſeule couleur que l'on finit par enluminer.

Comme la couleur rouge eſt la moins ſujette à s'effacer avant la recuiſſon, c'eſt celle dont on couvre d'abord toutes les parties où elle doit entrer. On poſe au ſecond rang les teintes rouſſâtres : on peut employer de même le lavis de blanc.

Pour les émaux verds, bleus, violets & pourpres, on ne poſe pas immédiatement le verre ſur le papier qui couvre la table, mais on l'éléve enſorte qu'il ſoit en équilibre. On prend aſſez de couleur détrempée dans l'eau gommée pour *emboire* la partie que l'on veut colorer. Si la couleur étoit trop claire, elle effaceroit les deſſous ; ſi elle étoit trop épaiſſe, elle ne s'étendroit pas également. Il faut la coucher avec promptitude & légéreté, en inclinant le pinceau. On agite enſuite doucement la piece en tous ſens, ſans la toucher avec les doigts, mais la maintenant ſeulement par ſon épaiſſeur ; & c'eſt pour rendre poſſible cette opération qu'on ne fait pas porter la piece immédiatement ſur la table, mais qu'on la met en équilibre ; ce qu'on fait ordinairement à l'aide d'un verre à boire. Par ce bercement, les parties de l'émail colorant ſe réuniſſent avec égalité. On laiſſe enſuite ſécher la couleur pendant deux jours. On opére de même pour l'émail blanc.

On attend que les couches de ces émaux colorans ſoient bien ſeches, avant d'appliquer la couche de jaune au revers de l'ouvrage. On la tient plus légere ou plus épaiſſe, ſuivant la teinte que l'on deſire. Après l'avoir couchée, on balance la piece, comme pour les émaux précédens. On ne mêle pas de gomme avec cette couleur, & par conſéquent il faut apporter beaucoup de ſoins pour la ménager avant la recuiſſon. Il eſt auſſi une précaution à prendre en l'*empoelant* : c'eſt qu'il n'y ait pas une piece couchée de jaune ſur une autre couchée d'une autre couleur ; car le jaune, dans la fuſion, pénetre toute l'épaiſſeur du verre, & par conſéquent il dénaturera les autres couleurs en ſe mêlant avec elles.

De la recuiſſon. Ce que mes ſecrets de famille, dit M. le Vieil, preſcrivent ſur cette matiere, eſt contenu dans une lettre du mois de mars 1765, écrite par Guillaume le Vieil, mon ayeul, à feu mon pere, lorſque celui-ci ſe diſpoſoit à travailler aux vitres peintes du dôme de l'égliſe des Invalides. » Vous aurez, ſans doute, » mon fils, des recuiſſons fort abondantes à faire » pour votre entrepriſe de l'hôtel royal des In » valides. Vous ne pouvez mieux faire que de » marcher ſur mes traces, en donnant à votre » fourneau la même dimenſion que j'avois don» née à ceux dans leſquels j'ai recuit tous mes » ouvrages de Sainte Croix d'Orléans. Ma poële » étoit oblongue, à cauſe de la hauteur de mes » pieces de triſe : elle avoit dix-neuf pouces de » longueur, & quatorze pouces de large hors » d'œuvre, un bon pouce & demi d'épaiſſeur » dans le fond, un pouce ſur les bords, & douze » pouces de profondeur. Cette meſure de la » poële, comme vous ſavez, doit vous diriger » dans la conſtruction de votre fourneau. Par» tant, il doit avoir dans œuvre deux pieds trois » pouces de haut, un pied dix pouces de large, » à cauſe des quatre pouces de vuide que je fuis » dans l'uſage de laiſſer entre les quatre faces de » la poële & les parois du fourneau : enfin votre » fourneau aura deux pieds dix pouces d'éléva» tion : ſavoir, dix pouces depuis le carreau de » la chambre juſqu'au foyer, ſix pouces depuis » le foyer juſqu'aux barres qui doivent ſuppor» ter votre poële, un pied pour la profondeur » de la poële, & ſix pouces depuis le haut des » bords de la poële juſqu'à la calotte du four» neau. Je donne ordinairement à l'ouverture » du foyer ſix pouces de haut ſur ſept de large, » & au paſſage des eſſais ſur le devant du four» neau, & à la hauteur de celui qui eſt prati» qué dans la poële, environ cinq pouces ſur » quatre, que je ferme avec une brique taillée de » cette épaiſſeur & de cette hauteur, jointe aux » autres avec de l'argile, ainſi que les carreaux » de terre cuite dont je le couvre, comme vous » m'avez vu faire. Ce fourneau m'a toujours bien » réuſſi, & je crois qu'avec un pareil, vous ferez » merveille. Il eſt encore une choſe à laquelle » vous devez porter ſoigneuſement attention ; » c'eſt que n'étant pas toujours maître de l'em» placement de votre fourneau, au cas que vous » ſoyez aſſujetti à appliquer quelqu'un des pa» rois ſur quelque mur ſuſpect d'humidité, vous » ayez ſoin de le garnir hors d'œuvre d'une dou» ble brique de ce même côté. »

La poële ſe place ſur des barres de fer deſtinées à la porter. On répand ſur tout ſon fond de la chaux vive bien tamiſée, de l'épaiſſeur d'un demi-doigt, ou de la poudre de plâtre cuite trois fois dans un fourneau à potier ; par-deſſus cette poudre, on met des morceaux de verre caſſé, & par-deſſus le verre de la poudre ; en ſorte qu'il y ait trois lits de poudre & deux de vieux verre. Sur le troiſiéme lit de poudre, on étend les pièces de verre peint, & on les diſtribue auſſi par lits avec de la poudre, juſqu'à ce que la poële ſoit pleine, ſi l'on a aſſez d'ouvrage pour cela, ayant ſoin que le lit de deſſus ſoit de la poudre.

Guillaume le Vieil ne couvroit pas entiérement de poudre ſes émaux, ſur-tout les bleus, verds, violets, ou pourpres. « Il ſe con» tentoit, dit ſon fils, de répandre du creux de » la main, qu'il tenoit entr'ouverte, de pe-

» tits monticules de cette poudre, qu'il ap-
» pliquoit sur les autres couleurs à égale épaif-
» seur, & sur lesquels il établissoit un second
» lit : par ce moyen ses émaux à la fusion,
» ne se mêlant à aucune des parties de cette
» poudre, sortoient du fourneau beaucoup plus
» purs & plus transparens ».

Tout étant ainsi disposé, on met quelques barres de fer en travers sur les parois du fourneau, & l'on couvre la poêle d'une grande tuile qui puisse s'y ajuster en façon de couvercle, de manière qu'il ne reste au fourneau qu'une ouverture d'environ deux pouces de diamètre à chaque coin, & une en haut pour servir de cheminée & laisser échapper la fumée.

L'ouverture que le Vieil pratiquoit pour le passage des essais étoit ordinairement à trois pouces du fond de la poêle, & autant au-dessous de ses bords. Ces *essais* sont de petites bandes de verre, de huit à neuf lignes de large sur sept à huit pouces de long, colorées de chacune des différentes couleurs qui sont employées dans l'ouvrage. On les fait déborder d'un ou deux pouces, pour pouvoir les retirer quand il est temps.

Quelquefois le Vieil n'ayant qu'une ou deux petites pièces à recuire, construisoit à la hâte, avec de la brique, un petit fourneau dans sa cheminée; il y introduisoit une poêle à frire qui contenoit son ouvrage, & il réussissoit.

Au reste, différens artistes ont eu des manières différentes de construire leurs fourneaux, & tous ont réussi.

Pour échauffer le fourneau, on met d'abord à la porte seulement un peu de charbons allumés qu'on y entretient pendant près de deux heures, pour échauffer le verre peu-à-peu, afin qu'il ne casse pas. On pousse ensuite le charbon plus avant, & on l'y laisse encore une bonne heure : après cela, on le fait entrer peu-à peu sous la poêle. Quand il y a été ainsi deux heures, on l'augmente par degrés, remplissant insensiblement le fourneau avec du charbon de jeune bois bien sec, en sorte que le feu soit très vif, & que la flamme sorte par les quatre trous des angles du fourneau. Il faut entretenir le feu le plus vif pendant trois à quatre heures. De temps en temps, on tire de la poêle, par le trou qui répond à celui du devant du fourneau, les épreuves ou essais, pour voir si les couleurs sont fondues & incorporées, & si le jaune est fait : c'est toujours cette couleur qui se parfond la première.

Quand on voit que les couleurs sont presque faites, on met du bois très-sec, coupé par petits morceaux, & l'on ferme la porte, qui doit être fermée depuis qu'on a commencé à pousser le feu sous la poêle. Quand les barreaux qui la soutiennent sont d'un rouge étincelant, & de couleur de cerise, la recuisson s'avance; mais elle n'est parfaite qu'après un feu de dix ou douze heures. Les préceptes, pour cette opération, ne peuvent entièrement suppléer à l'expérience. (*Extrait de l'Art de la Peinture sur verre, par M.* LE VIEIL.)

Explication de deux planches essentielles pour l'intelligence de la Peinture sur verre. Voyez tome V du Recueil des Planches de l'Encyclopédie *par ordre de matières*, Art du Vitrier, Planches VI & VII.

PLANCHE I.

Fig. 1. Plaque-sein, espèce de petit bassin de plomb ou de cuivre, qui sert à mettre les émaux & couleurs métalliques broyés. A, est le plaque-sein; B, le pinceau.

Fig. 2. Platine de cuivre rouge, sur laquelle on broye les métaux. A, platine. B, molette d'acier.

Fig. 3. Glace tenant lieu de pierre à broyer. A, est la glace enchâssée dans un cadre de bois B. La molette C est toute de crystal.

Fig. 4. Plume pour éclaircir la première teinte de couleur noire appliquée sur le verre. On peut aussi se servir de la plume pour fa re le trait.

Fig. 5. Brosse dure, formée en A par plusieurs poils de sanglier, liés & ferrés autour d'une ante de bois B, laquelle se termine en pointe obtuse C.

Fig. 6. Pinceau formé en A de poils de petit-gris, & ajusté dans un tuyau de plume B, lequel s'emmanche dans une ante de bois C.

Fig. 7. Balai, espèce de pinceau très-gros, en forme de brosse, composé de poils de gris A, & adapté à un tuyau de plume B, lequel est lui-même assujetti à un manche de bois C.

Fig. 8. Pot de fayence A, avec son anse B. Il est plus haut que large. Son usage est de contenir l'argent broyé avec l'ochre qui sert de véhicule à ce métal. Quand on emploie cette couleur, il faut la remuer continuellement avec la spatule de bois C.

Fig. 9. *Brosse à découcher l'ochre.* Cette brosse est composée de soies de sanglier, & sert, après la recuisson du verre peint, à enlever l'ochre de dessus le verre.

Fig. 10. Petit tamis pour passer les émaux réduits en poudre.

Fig. 11. A, mortier de cuivre pour piler & réduire en poudre les émaux. B, pilon de même métal.

Fig. 12. Fourneau pour la vitrification des émaux, tel qu'il est employé par la famille *le Vieil*. A, A, murs de ce fourneau. B, porte du cendrier : elle est de niveau avec le sol de ce cendrier. C, voûte inférieure qui ménage la

la masse du fourneau, & sert en même temps à serrer les gros ustensiles. D, chapiteau ou dôme mobile, dont l'ouverture se bouche avec la porte de terre E.

Fig 13. Plan du fourneau; on y voit en A A, l'épaisseur de ses murs. Sa grille B est remarquable, en ce qu'elle est faite en treillage, & qu'à son centre, elle a un trou rond C, dans lequel doit entrer jusqu'à moitié le creuset D, ou celui E, qui est soutenu par le bas sur un culot de terre F.

Fig. 14. Coupe du fourneau précédent, garni de son creuset. A, A, A, A, sont les murs: B, la voûte inférieure: C, la porte du cendrier: D, la grille de la *fig.* 13, posée de manière à séparer en deux parties le vuide intérieur du fourneau. On voit en E le creuset, posé tel qu'il doit être pendant l'opération; & en F, l'orifice supérieur du fourneau qui doit être d'un diamètre moindre que sa capacité. G, est le dôme de terre, dont H désigne l'ouverture. F, I; la cheminée. On a cru inutile d'indiquer par des lettres les bandes de fer qui entourent extérieurement le fourneau, pour lui donner plus de solidité.

PLANCHE II.

Fourneau de la famille le Vieil, pour la recuisson du verre peint.

Fig. 1. Vue de face du fourneau à recuire. A, A, A, A, murs du fourneau. B, voûte inférieure. C, première porte de tôle, qui est de niveau avec le sol du cendrier. D, seconde porte de tôle, qui est de niveau avec la grille inférieure. E, autre porte de tôle, qui, d'un côté, tient par des couplets à une seconde G, & de l'autre côté, par des loquets, à une troisième porte F; en sorte que l'artiste peut, à volonté, n'ouvrir ou la porte du milieu, ou aucune des trois portes, que quand il s'agit d'enfourner sa poële ou de la retirer. Cette porte E a, dans son centre, une petite ouverture H, qu'on appelle la *porte aux essais*. L est une dernière porte supérieure, dont la base est de niveau avec la grille; car ce fourneau a trois grilles: une entre D & C; une entre F & D, & une troisième I, E. Le manteau de la cheminée F, où est établi le fourneau. L est une espèce de soupape qui sert à voir la hauteur de la flamme & à en remarquer la couleur. M, est le tuyau de la cheminée. N, plaque de tôle, assez grande & assez large pour recouvrir les portes C, D, E, H, I. On a marqué dans cette figure 1, par *a* & *b*, les bandes de fer qui soutiennent la maçonnerie.

Fig. 2. Coupe du fourneau A, A, A, A, sans les murs. B, la voûte inférieure. C, ce que nous appellons la première chambre; elle a pour plancher supérieur une grille en treillage D. *Voyez fig.* 3, où elle est représentée scellée en *B*, *B*, ayant la face A du côté de la porte. E, est la seconde chambre: elle a pour plancher supérieur une grille F, composée seulement de trois barreaux: *Voyez fig.* 4, où A, A, montre l'épaisseur des murs; *b*, *b*, *b*, les trois barreaux en question; C, la place des portes, & *d*, une bande de fer. H représente la troisième chambre, dans laquelle est posée la poële G, sur la grille F. On voit en I, une grille semblable à celle de la *fig.* 3, qui sert de plancher à celle de la quatrième chambre K, formée en voûte, dont le milieu est percé par le trou L qui se perd dans la cheminée, sous laquelle est établi le fourneau. M, désigne cette cheminée; N, la soupape; O, le noyau.

Fig 5. Elle montre le chassis de fer sur lequel doivent être montées toutes les portes de la *fig.* 1. Il est divisé en quatre parties, A, B, C, D. *a*, *c*, *f*, sont les mentonnières de ces portes: *b*, *b*, *d*, *d*, *e*, *e*, *g*, *g*, sont les gonds. On a désigné dans la partie C par des chiffres 1, 2, 3, les trois portes qui doivent être dans cette partie du chassis.

Fig. 6. Poële de tôle battue, dans laquelle sont placées les pièces de verre peint pour recuire. A est cette poële. On y distingue les bandes de fer qui en soutiennent l'assemblage *a*, *a*, *a*. Les ouvertures des essais sont marquées *b*, *b*, *b*. Le couvercle de la poële est marqué C. On voit en *d*, *d*, *d*, *d*, à ses quatre coins, l'espèce de talon qui emboîte le couvercle avec la poële.

Description de ce fourneau, telle qu'elle a été donnée par P. le Vieil.

Sous une cheminée dont la hotte soit haute & avancée, on établit une première bâtisse de seize pouces de hauteur, sur trois pieds de large, & deux pieds & demi de profondeur. Pour épargner le massif, on construit cette bâtisse avec une voûte qui a neuf pouces dans sa plus grande hauteur. Les murs latéraux qu'on élève dans les proportions données de largeur & profondeur, ont neuf pouces d'épaisseur, & en les élève jusqu'à la hauteur de deux pieds dix pouces; ce qui forme une capacité qui a, dans œuvre, deux pieds dix pouces de haut sur quatorze & dix-sept pouces de large. On comprendra incessamment ces deux dernières dimensions.

L'espace vuide du fourneau se divise en cinq parties ou chambres, que nous allons décrire séparément.

La portion la plus inférieure, ou première chambre, qui, dans l'usage, sert d'abord de

Digitized by Google

foyer, & qui n'eſt plus enſuite que le coudrier, a ſix pouces de hauteur ſur quatorze de large: ſur la face antérieure eſt une porte de pareilles dimenſions. Sur ce cendrier, eſt poſée une grille ſemblable, au trou du milieu près, à celle que nous avons décrite en parlant du fourneau de vitrification.

Sur cette grille, commence une ſeconde capacité ou chambre dont les dimenſions ſont les mêmes. Elle eſt également fermée, dans toute ſa face extérieure, par une porte de tôle, & couronnée par trois barres de fer d'un pouce, ſcellées dans la bâtiſſe à trois pouces & demi de diſtance l'une de l'autre.

La troiſième chambre a ſept pouces de hauteur, ſur dix-ſept de largeur. Sa face antérieure eſt toute ouverte & garnie par un chaſſis de tôle, compoſé de trois parties ou portes: celle de la droite, & celle de la gauche, ont, chacune, ſept pouces de large: la porte du milieu a onze pouces; elle eſt d'une part attachée par ſes gonds à la pièce à gauche dont les gonds tiennent au fourneau; & de l'autre part, elle ſe ferme par un loquet dans une mentonnière placée ſur la pièce à droite. Cette porte du milieu eſt percée, dans ſon centre, d'un trou quarré-long, de quatre pouces de haut ſur cinq de large, fermé par une petite porte de tôle de même dimenſion, qu'on appelle *po te des eſſais*.

Si les deux portes de la première & ſeconde chambre ne ſont pas auſſi compliquées, ni auſſi larges, c'eſt qu'elles ne ſervent qu'à placer du bois ſur ou ſous la grille qui ſépare ces chambres: tandis que la porte de la troiſième chambre eſt deſtinée à placer la poële, à la retirer, & à donner la facilité de retirer & d'examiner les eſſais. Elle ne ſauroit, par conſéquent, être trop aiſée à ouvrir dans toute la largeur du fourneau, pour rendre commodes à l'artiſte l'enfournement & le défournement de la poële.

La quatrième chambre eſt faite en voûte: elle a la même largeur que la troiſième, & porte ſix pouces de haut. Elle eſt ſéparée de la troiſième chambre par une grille ſemblable à celle qui ſépare la première chambre de la ſeconde, & elle a une ſeule porte de tôle de mêmes proportions que celles de ces deux chambres. Sa voûte eſt percée d'un trou rond, de cinq pouces de diamètre à ſa baſe, continué dans toute l'épaiſſeur de la bâtiſſe ſupérieure, où il aboutit au-dehors par un diamètre de trois pouces & demi, ayant dans toute ſa longueur neuf pouces. C'eſt la cinquième partie de l'intérieur du fourneau, & ce que nous avons nommé cinquième chambre.

Pour conſerver plus de chaleur ſur la face antérieure, qui eſt preſqu'entiérement garnie de tôle peu épaiſſe, il faut, après avoir chargé le fourneau, revêtir cette face de briques liées enſemble avec de la terre à four: on ne laiſſe à découvert que les portes néceſſaires pour le ſervice du boir. Lorſque la recuiſſon eſt achevée, on met au-devant de ces portes une large & épaiſſe plaque de tôle qui en ralentit le refroidiſſement. Enfin, pour juger de la force du feu par la flamme qui ſort par le trou du haut du fourneau, on ménage au manteau de la cheminée, ſous lequel il eſt conſtruit, une porte qu'on ouvre & ferme à volonté, pour voir juſqu'à quelle hauteur cette flamme s'élève en ſortant. Pour tout le reſte, la manière de ſe ſervir de ce fourneau, eſt celle que nous avons donnée en parlant de la *recuiſſon*. Nous avons dit qu'elle convenoit à toutes les ſortes de fourneaux qu'on jugeroit à propos de choiſir.

VERRE. *PEINTURE ſur verre en petit pour le bijou.* La peinture qu'on nomme en émail ne réuſſit parfaitement que ſur l'or: ſeul il n'altère point la vivacité des couleurs dont on le couvre. Les miniatures, placées ſous des glaces, produiſent à-peu-près le même effet que l'émail; mais placées dans des tabatières, elles ſont gâtées par la vapeur & l'humidité du tabac: en dehors, elles riſquent encore de s'altérer, & d'ailleurs on voit toujours qu'elles ne ſont point partie de la glace. On a eſſayé de peindre ſur la glace même; c'étoit approcher beaucoup de l'imitation de l'émail; mais il reſtoit encore à deſirer que la glace elle-même fût pénétrée par les couleurs; qu'elle-même & la peinture devinſſent un tout inſéparable par tout autre moyen que la deſtruction. C'eſt un avantage qu'on ſe procurera par le procédé ſuivant. Peignez la glace avec les émaux ordinaires: réſervez-en le fond pour les grands clairs. Quand l'ouvrage eſt terminé, répandez ſur la peinture, à l'aide d'un tamis très-fin, de beau cryſtal de Bohême réduit en poudre impalpable. Paſſez au feu, après avoir mis les glaces du côté qui n'eſt pas peint ſur un lit de chaux éteinte répandu ſur une plaque de fer. On peut profiter, pour cette opération, de ce qui a été dit, dans l'article précédent, ſur la *recuiſſon* des verres peints. On peut auſſi paſſer au feu de la même manière que l'émail ordinaire. La peinture ſe trouve alors comme renfermée entre deux verres, & ne peut plus s'effacer. La fuſion des émaux s'opère plus également dans les grands fourneaux que ſous les petites moufles. On met un papier blanc ſous la glace peinte. Les eſſais qui ont été faits dans ce genre ont eu le ſuccès le plus complet. Cette idée a été publiée par *M. Pingeron*. On pourroit la perfectionner & lui donner plus d'étendue, en étudiant les opérations des peintres ſur verre: ce ſeroit une peinture ſur verre en miniature, & ce genre nouveau pourroit

Digitized by Google

avoir plus de succès que n'en aura probablement désormais la peinture en grand sur le verre, parce qu'il est plus aisé de conserver un morceau de glace qu'une grande vitre.

VERRE. *Manière d'imiter avec une estampe la peinture sur verre.* Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe, & mettez dessus deux couches d'un vernis que vous ferez de la manière suivante.

Prenez quatre onces de térébenthine de Venise, une once & demie d'esprit de térébenthine, autant d'esprit de vin, deux gros de mastic en larmes, & faites bouillir le tout l'espace d'une heure dans un pot de terre vernissé. Lorsqu'il sera froid, vous en appliquerez une couche sur le verre bien également. La première couche étant sèche, il faut y en mettre une seconde, & si-tôt que celle-ci sera presque sèche, on doit coucher dessus, le plus proprement qu'il se pourra, l'estampe qui doit être préparée auparavant, comme on va le voir.

Prenez un vaisseau de verre, de fayence, ou de terre vernissée, dont le fond soit aussi large que l'estampe, plat & uni, ayant son ouverture aussi large que le fond. Mettez dans ce vaisseau autant d'eau-forte qu'il est nécessaire pour couvrir tout le fond; puis vous coucherez votre estampe à plat sur cette eau-forte, du côté de la gravure. Vous l'en retirerez, & l'ayant essuyée bien doucement entre deux linges ou entre deux papiers gris, vous laverez votre estampe dans deux ou trois eaux claires, & l'essuierez comme ci-devant entre d'autres linges ou papiers. Vous l'appliquerez ensuite sur le verre, faisant en sorte qu'elle s'y colle bien uniment, sans faire aucun pli ni élevure du papier. Alors vous mouillerez le bout du doigt dans de l'eau nette, & ayant humecté l'estampe par derrière, vous enlèverez, en frottant avec le même doigt, tout le papier où l'impression n'a pas marqué. Il n'y restera enfin que les traits de l'estampe sur lesquels vous pourrez peindre par-derrière avec des couleurs à l'huile, les plus vives & les plus légères; & vous aurez une peinture que la poussière ni l'air ne pourra gâter. Avec de la patience & de l'adresse, on pourra tirer parti de cet amusement; mais pour y bien réussir, il faudroit avoir au moins quelque pratique de dessin.

Autre manière. Ayez un verre blanc de la grandeur de votre estampe, & faites-le chauffer pour y appliquer avec un pinceau de la térébenthine de Venise: elle s'étendra facilement & avec égalité en la mettant un peu sur le feu. Appliquez ensuite l'estampe sur ce verre ainsi préparé, du côté de l'impression, après l'avoir fait bouillir l'espace d'un demi-quart d'heure dans de l'esprit-de-vin. D'autres se contentent de l'y laisser tremper pendant vingt-quatre heures, sans la faire bouillir. Le verre sur lequel l'estampe est collée étant refroidi, mouillez le bout du doigt, frottez-en doucement sur le papier que vous enleverez petit à petit jusqu'à ce qu'il ne reste plus que l'impression. Alors vous mettrez bouillir dans un marras, au bain-marie, une partie de térébenthine sur quatre d'esprit-de-vin, pendant un bon quart-d'heure, & vous coucherez de cette composition sur le derrière de l'estampe. Vous mettrez deux de ces couches, & quand la seconde sera sèche, vous pourrez y appliquer les couleurs.

Autre manière. Mettez tremper l'estampe dans de l'eau commune pendant trois jours, dans un bassin plat & uni, dans lequel elle puisse être contenue sans se plier. Frottez le verre devant le feu avec de la térébenthine de Venise, observant d'y en mettre le moins épais que vous pourrez. Ayant retiré votre estampe de l'eau, mettez-la entre deux serviettes bien étendues. Quand elle s'y sera bien essuyée, vous l'appliquerez, du côté de la gravure, sur le côté du verre qui a été frotté de térébenthine, passant légèrement la main par derrière pour l'applatir, en sorte qu'il n'y reste aucune élevure ni pli. S'il y en restoit quelqu'un, on en feroit sortir l'air en perçant le papier en cet endroit avec une épingle. On enlève ensuite le papier jusqu'à la gravure qu'il faut prendre garde d'offenser: cela se fait en frottant légèrement, comme on l'a dit, avec le bout du doigt mouillé. Si le papier séchoit trop promptement, il faudroit humecter un peu les endroits secs avec de l'eau & les laisser s'imbiber: alors le papier s'enlevera sans peine. Cela fait, vous passerez avec un pinceau bien net une couche d'huile de térébenthine sur l'estampe, & la laisserez pénétrer jusqu'à ce que la gravure paroisse autant d'un côté que de l'autre. S'il en est besoin, vous mettrez deux couches. L'huile étant un peu sèche, il ne reste plus qu'à appliquer les couleurs comme on l'a dit ci-dessus.

Il faut observer que personnes qui n'ont aucune connoissance de la peinture ni du dessin, & qui veulent s'amuser de cette sorte d'enluminure qu'on distingue dans la gravure, comme dans les ouvrages peints, l'ombre qui est la partie la plus obscure, les demi-teintes qui tiennent le milieu entre les ombres & les lumières, & les clairs qui, dans les parties les plus lumineuses, sont représentées par le blanc du papier, & dans les autres parties par des travaux très-légers. Il faut garder le même ordre en appliquant les couleurs par derrière l'estampe collée sur le verre. Sur l'ombre, on

mer les couleurs les plus obſcures & les plus foncées; ſur les demi-teintes, il faut des couleurs plus vives; enfin, ſur les endroits où frappe la lumière on applique les couleurs les plus claires. On doit cependant tellement adoucir ces différentes teintes, qu'elles ne paroiſſent pas ſe couper, mais qu'elles ſoient adoucies & fondues l'une dans l'autre: ainſi, ſur les bords de l'ombre, on mêlera un peu de demi teinte, & l'on fondra les demi teintes avec les clairs.

Voyez, au mot HUILE, la *Manière de peindre à l'huile les eſtampes en taille douce.* On y eſt entré dans tous les détails néceſſaires ſur la ſorte de peinture ou d'enluminure dont il s'agit ici. (*Extrait des Elémens de peinture pratique*, édition de 1766.)

Il reſte encore quelques notions à donner ſur la manière d'exécuter cette peinture. On commence l'ouvrage par où l'on finit dans les autres manières de peindre. On fait d'abord les rehauts & les claires les plus vifs; on paſſe enſuite aux demi-teintes, & l'on finit par les ombres. On ſuit le deſſin de l'eſtampe dont les clairs & les ombres ſont indiqués par le blanc du papier, ou par les tailles.

Les carnations, pour les femmes & les enfans, ſe font avec les teintes ſuivantes. On mêle avec un couteau d'ivoire une petite pointe d'outre-mer, ou de la cendre d'outre-mer, avec du blanc de plomb. La ſeconde teinte ſe fait avec du blanc de plomb, & environ une huitième partie de jaune de Naples, ou environ les trois quarts moins d'ochre jaune. La troiſième, avec une pointe de carmin mêlée dans la deuxième teinte, de manière qu'elle n'en ſoit pour ainſi dire qu'une nuance. La quatrième ſe forme avec la ſeconde & du cinnabre, le double de carmin. Pour la cinquième, la ſixième, &c., on augmente le cinnabre à proportion pour les rendre de plus en plus vives. Enfin, pour les ombres, on fait une teinte de jaune de Naples pur & de cinnabre.

Les carnations des hommes faits & des vieillards ſe font, pour la première teinte, avec du blanc de plomb, & la quatrième partie de jaune de Naples ou d'ochre en proportion. Elle ſert, comme celle des femmes, pour les coups de lumière. La ſeconde eſt compoſée d'une partie de la première avec un peu de cinnabre. A la troiſième, on augmente le cinnabre. A la quatrième, on ajoute un peu de brun-rouge. A la cinquième, tout blanc & brun-rouge ſans cinnabre. A la ſixième, plus de brun-rouge que dans la précédente. Il ſeroit trop long, pour un genre ſi peu important, d'entrer dans le détail des teintes qui peuvent convenir aux draperies, au payſage, à l'architecture, &c.

Félibien, dans ſon traité d'architecture, parle d'une manière de peindre ſur verre qui ſe pratique par le même procédé, excepté que l'on peint ſur le verre, ſans y appliquer une eſtampe, & qu'il faut deſſiner ſoi-même ſon ſujet & en trouver le clair-obſcur. Elle ne peut donc être bien exécutée que par un peintre habile. Comme, dans ce genre, la peinture ne doit ſe voir qu'au-travers de la glace, c'eſt-à-dire, du côté oppoſé à celui qui reçoit la couleur, le peintre ne voit preſque pas ce qu'il fait. D'ailleurs il faut qu'il peigne tout au premier coup & ſans retoucher: car les couleurs qu'il coucheroit ſur d'autres déjà sèches, ne paroîtroient pas au-travers, & ne pourroient par conſéquent s'apperceveir, à moins que les premières couches n'euſſent aſſez peu de corps pour laiſſer percer les ſecondes.

On pourroit conſulter ſur cette *peinture ſur verre*, une brochure qui a paru en 1755, & qui a pour titre: *Moyen de devenir peintre en trois heures.*

VESSIE. (ſubſt. fém.) Les couleurs broyées à l'huile ſe ſécheroient ou deviendroient au moins ſi graſſes qu'on ne pourroit plus en faire uſage. Pour les conſerver, on les enferme dans des morceaux de veſſies de porc, pliés en forme de bourſe, ou dans des boyaux. Elles s'y gardent très-long-temps ſans ſe gâter. Quand on veut faire uſage de ces couleurs, on fait un trou à la peau avec une épingle, & on exprime la quantité de couleur que l'on veut employer. La petite quantité de couleur qui reſte à l'orifice du trou ſe sèche bientôt, & ferme la veſſie auſſi exactement qu'elle l'étoit avant d'être percée.

VESSIE. *Verd de veſſie.* Voyez l'article VERD.

REDUCTION

A L'ORDRE METHODIQUE

DES différens articles qui compoſent le Dictionnaire théorique, & le Dictionnaire pratique des Arts du Deſſin.

NOTA. Les articles ſuivis de la lettre P. doivent être cherchés dans le Dictionnaire pratique : quand un même mot ſera répété dans les deux Dictionnaires, il ſera marqué des deux lettres T. P. Les articles qui ne ſont ſuivis d'aucune lettre, appartiennent tous au Dictionnaire théorique.

L'OBJET des arts qui dépendent du deſſin eſt l'imitation de quelques parties de la nature, en tant que ces parties frappent le ſens de la vue.

Pour parvenir à l'imitation d'une de ces parties, par exemple, d'une figure humaine, il faut d'abord ſe rendre compte des lignes qui en terminent & en circonſcrivent les formes, puiſque ce ſont ces lignes qui la ſéparent de toutes les autres parties de la nature dont elle eſt environnée, & dont alors on fait abſtraction.

L'art de reconnoître & de tracer ces linéamens, eſt celui qu'on nomme *deſſin*.

DESSIN.

Nous allons conſidérer le *deſſin* dans ce qui forme ſon eſſence, c'eſt-à-dire, dans le ſimple trait. Dès qu'il emploie quelque moyen d'exprimer les effets de la lumière & de l'ombre, nous croyons pouvoir lui donner la dénomination de peinture.

Deſſin, T. P.
Deſſinateur.
Deſſiner.
Tracer.
Trait.
Ligne.
Contour.

Les formes ſont circonſcrites par les contours, & ces contours peuvent être louables ou vicieux.

Forme.
Pur, pureté.
Incorrection.
Pauvreté.
Maniéré.
Contourné.
Charge.
Chargé.
Caricature.
Soupleſſe.
Tourmenté.
Roide.
Ligne de beauté.
Sinueux.
Méplat.
O du Giotto.
Correction.
Reſſenti.
Svelte.
Strapaſſer.
Préciſion.
Coup-d'œil.
Parties (comment traitées par les Grecs).

Les formes peuvent gagner ou perdre, ſuivant la manière dont elles ſont préſentées.

Attitude.
Poſe.
Poſer.

Digitized by Google

Posture.

ANATOMIE.

Les formes ne peuvent être rendues avec exactitude, si l'on ne connoît pas les os qui en composent la charpente, & les muscles qui la recouvrent.

Figure.
Anatomie, T. P.
Charpente, P.
Ostéologie, P.
Myologie, P.

PROPORTIONS, &c.

De l'anatomie dépendent les parties suivantes de l'art.

Proportion, T. P.
Face.
Attache.
Articulation.

PONDÉRATION, &c.

Correspondance des parties.
Ensemble.
Equilibre.
Pondération.
Symmétrie.

PERSPECTIVE.

Les formes ne se présentent pas de même sous les différens points de vue d'où elles peuvent être regardées. L'artiste doit donc les tracer suivant les règles de l'optique.

Scénographie.
Perspective, T. P.
Raccourci.
Reflet ou Réflexion des objets dans l'eau, P.
Réfraction.
Horizon.

DRAPER.

Le dessin au simple trait embrasse l'art de draper, puisque ce qui fait l'essence de cet art appartient sur-tout au trait.

Draper.
Draperie.
Plis.
Yeux des draperies.
Jet des draperies.
Dessin, P.
Mannequin, P.

RÉDUCTION *du trait.*

Réduire.
Graticuler, P.
Quarreau, P.
Pantographe, P.
Dessin, P.

TRANSPORT *d'un trait.*

On peut vouloir prendre le trait sans en changer la proportion.

Calquer & calque, T. P.
Décalquer, P.
Contr'épreuve.
Poncer, P.
Poncis, P.

On peut calquer en quelque sorte le trait d'après nature, ou d'après un original.

Chambre obscure, P.
Dessin, T. P.

INSTRUMENS *du dessin.*

Porte-crayon, P.
Crayon, P.
Fusin, P.
Papier, P.
Compas, P.
Tire ligne, P.

MONOCHROME.

Quand on ne se contente pas de tracer les couleurs des objets, & qu'on exprime les effets de l'ombre & de la lumière, le dessin devient une peinture monochrome, c'est-à-dire, d'une seule couleur.

Monochrome.
Camayeu.
Grisaille.
Estampe.
Sgrafito.
Égratignée (manière égratignée).

L'usage conserve à cette sorte de peinture le nom de dessin, quand on opère par les procédés auxquels ont rapport les articles suivans.

Papier.
Crayon, P.
Dessin au crayon, P.
Sanguine, P.
Mine de plomb, P.
Hacher.

Digitized by Google

Hachure.
Croiſer, P.
Eſtompe, P.
Plume, T. P.
Laver, lavis.
Lavis, P.
Encre de la Chine, P.
Biſtre, T. P.

ETUDE.

Nous plaçons ici cet article, parce qu'on tient fort peu de temps les élèves à deſſiner de ſimples traits, & qu'on les fait paſſer, trop promptement peut-être, à imiter des originaux dans leſquels les effets des jours & des ombres ſont exprimés.

Etude.
Nature.
Naturel.
Modèle.
Académie.
Maître.
Elève.
Boſſe.
Plâtre.
Antique.
Torſe.
Copier.
Après, d'après.
Nud.
Peau.
Prononcer.

CLAIR-OBSCUR.

La peinture monochrome fait abſtraction des couleurs qu'offrent les objets, & n'y conſidère que le jeu du clair & de l'obſcur.

Clair-obſcur.
Couleur (commencement de l'article).
Sciographie.
Lumière.
Jour.
Demi-teinte.
Brun.
Obſcur.
Ombre.
Demi-teinte.
Reflet.
Diſtribution.
Luiſant.
Fuyant.
Ton.
Accord.
Harmonie.
Repos.
Maſſe.
Echamper.
Grappe de raiſin.
Rapport des tons.
Dégradation.
Echo de lumière.
Accident.
Effet.
Sacrifice.
Doux.
Morbideſſe.
Magie.
Arrondir.
Découpé.
Détacher.
Air.
Perſpective aérienne.
Repouſſoir.
Conférences.

COMPOSITION.

La compoſition, l'expreſſion, le ſtyle doivent être conſidérés par abſtraction de la couleur, puiſque les qualités qu'exigent ces grandes parties de l'art peuvent ſe trouver dans le monochrome.

QUALITÉS INTELLECTUELLES *de l'artiſte d'où réſulte la compoſition.*

Imagination.
Génie.
Goût.
Originalité.
Netteté.
Eſprit.
Jugement.
Sageſſe.
Fécondité.
Univerſalité.
Feu.
Enthouſiaſme.
Fantaiſie.

Compoſition.

Invention.
Compoſition.
Ordonnance.
Economie.
Diſpoſition.
Sujet.
Perſonnage.
Principal (objet principal).
Acceſſoire.
Plan.
Ichnographie.
Répétition.
Grouppe.
Trou.

Digitized by Google

Fond.
Devant du tableau.
Reſſort.
Penſée.
Décence.
Bienſéance.
Convenance.
Mœurs.
Balancer.
Contraſte.
Oppoſition.
Symmétrie.
Pyramide.
Pyramider.
Sage.
Penſé.
Neuf.
Froid.
Fougue.
Mouvement.
Forcé.
Détails.
Richeſſe.
Varier.
Variété.
Diverſité.
Epiſode.
Meubler.
Ornement.
Peuplé.
Tapage.
Confus, confuſion.
Machine.
Silence.
Myſtère.
Tout-enſemble.
Etude.
Croquis.
Eſquiſſe.
Carton.
Proportion *des figure peintes & ſculptées dans les édifices.*
Coupole.
Plafond.

EXPRESSION.

Expreſſion.
Paſſion.
Phyſionomie.
Spirituel.
Ame, animé.
Vie.
Action.
Naïf.
Naturel.
Pantomime.
Grimace.

STYLE.

Style.
Poëſie.
Beau.
Beauté.
Beau idéal.
Antique.
Idéal.
Réunion (Beau de réunion).
Héros.
Héroïque.
Hiſtorique.
Grecs.
Jéſus-Chriſt.
Jeuneſſe.
Individuel.
Sublime.
Grand.
Grandioſe.
Grandioſité.
Giganteſque.
Auſtère.
Fier, fierté.
Nerf.
Caractère.
Fort & force.
Agréable.
Bas.
Trivial.
Pauvre.
Meſquin.
Sage.
Noble, nobleſſe.
Grace.
Gracieux.
Elégance.
Simplicité.
Romaneſque.
Romantique.
Pittoreſque.
Théâtral.

COSTUME.

Le coſtume doit s'obſerver dans la griſaille, le camayeu, la ſculpture en ronde-boſſe & en bas-relief. Il appartient donc au monochrome, quoiqu'il acquiere encore plus de vérité quand il eſt revêtu de la couleur propre des objets.

Coſtume.
Mythologie.
Iconologie.
Marine.
Milice des anciens.
Noces.
Pompe funèbre.
Rits religieux.
Triomphe.
Vêtement.
Mêlange *de la mythologie ancienne avec des perſonnages modernes.*

EXÉCUTION.

Digitized by Google

Execution.

Cette partie doit encore se considérer indépendamment du coloris, puisqu'elle se fait remarquer dans la peinture d'une seule couleur, & dans tous les arts qui appartiennent au dessin.

Exécution.
Pratique.
Main.
Manœuvre.
Maniement.
Mécanisme.
Ebauche, T. P.
Travail.
Métier.
Faire.
Marche.
Pâte.
Pâteux.
Nourri.
Moëlleux.
Empâter.
Goût.
Ragoût.
Ragoûtant.
Goustoso.
Chairs.
Amour.
Coup (au premier coup).
Prestesse.
Facilité.
Liberté.
Résolu.
Résolution.
Franchise.
Hardi.
Hardiesse.
Ferme.
Fermeté.
Touche.
Propre.
Soigné.
Délicatesse.
Tendresse.
Tendrement.
Mol & Molesse.
Flou.
Adoucir.
Heurter.
Taper.
Toucher.
Timide.
Tâter.
Tâtonner.
Fatiguer.
Gêne.
Stanté.
Tourmenter.
Sale.
Sec.
Sécheresse.
Traiter.
Rendre.
Rechercher.
Retoucher.
Finir.

Coloris.

Coloris, colorer & colorier.
Couleur.
Coucher les couleurs, P.
Primitives (Couleurs primitives).
Local (Couleur locale).
Teinte.
Nuance.
Passage.
Harmonie.
Sympathie.
Ennemi.
Union.
Gradation.
Accord.
Raccorder.
Effumer.
Éteindre.
Rompre.
Rupture.
Fondre.
Noyer.
Rappel, rappeller.
Relever.
Rehausser.
Affoiblir.
Salir.
Sacrifice.
Avancer.
Trancher.
Carnation.
Eclat, éclatant.
Force.
Brillant.
Vigueur.
Vigoureux.
Vivacité.
Vierge.
Transparent.
Tendre.
Suave.
Fraîcheur.
Sourd.
Blanc.
Noir.
Brun.
Dur.
Gris.
Vague.
Lointain.

Digitized by Google

Foible.
Monotone.
Farine.
Sfumato.
Enfumé.
Briqueté.
Crud.
Crudité.
Palette.
Tache.
Pouſſer.
Travailler.
Parties du jour.
Glacer.
Glacis.
Embu.
Conférences.

GENRES DE PEINTURE,

Conſidérés par rapport aux objets dont ils ſe propoſent l'imitation.

Genre.
HISTOIRE.
BATAILLE.
BAMBOCHADE.
PORTRAIT.
Reſſemblance.
Attraper.
Parlant.
Flatter.
Hiſtorié.
Buſte.
PAYSAGE.
Site.
Terrain.
Terraſſe.
Fabrique.
Percé.
MARINE.
VUE.
TOPOGRAPHIE.
PERSPECTIVE.
FLEURS.
FRUITS.
NUIT. (Sujets de nuit.)
ARABESQUE.
GROTTESQUE.
DÉCORATION.
Décorateur.
Tranſparent, P.
FASTICHE.
COLLOSSAL.
PETIT.
Figurine.
Eſprit.
ALLÉGORIE.
ORNEMENT.

GENRES DE PEINTURE,

Conſidérés par rapport aux moyens qu'ils employent & aux ſubſtances ſur leſquelles ils opèrent.

FRESQUE, T. P.
Enduit, P.
Pouzzolane ou Pozzolane.
PEINTURE *à l'huile.*
Peinture, P.
Huile, P.
Siccatif, P.
Couleurs, P.
Foie de ſouffre, P.
Apprêt.
Impreſſion, P.
Toile, P.
Taffetas, P.
Panneau, P.
Lambris.
Pierre.
Attelier, P.
Pinceau, P.
Ante, P.
Bléreau, P.
Broſſe, T. P.
Tranchet, P.
Torche-pinceau, P.
Pincelier, P.
Palette, P.
Appuie-main, T. P.
Broyer, P.
Porphyre, P.
Porphyriſer, P.
Molette, P.
Couteau à couleurs, P.
Spatule, P.
Amaſſette, P.
Boëte à couleurs, T. P.
Godet, P.
Godemiché, P.
Chevalet, P.
Echafaud, P.
Bordure, T. P.
Chaſſis, T. P.
Vernis, P.
Miroir.
Néroyer.
Reſtauration, P.
Raccommoder.
Tableau, P. (Nettoyage des tableaux.) P.
Gerſe.
Toile, P. (Changer de toile, tranſporter ſa toile.) P.
Marouffle, P.
Marouffler, P.
DETREMPE, P.

Digitized by Google

Amour, P.
Encoller, P.
Colle, P.
Gouache, T. P.
Coquille, P.
Comme arabique, P.
Miniature, T. P.
Pastel, P.
Fixation du pastel, P.
Aquarelle, P.
Encaustique, T. P.
Mosaïque, T. P.
Email, P.
Ambeutir, P.
Champlever, P.
Flinquer, P.
Moufle, P.
Fayence, P.
Porcelaine, P.
Verre, P.
Enluminure.
Laque, P.
Impression. (Peinture d'impreſſion.) P.
Peinturage.
Peinturer.
Peintureur.
Rehauſſer, P.
Or, P.
Rehauts, P.
Dorure, P.
Argenture, P.
Bilboquet, P.
Aſſiette, P.
Brunir, P.
Abreuver, P.
Bronzer; P.
Vernis à la bronze, P.
Badigeon, badigeonner, P.

Manieres.

Manière.
Maniéré.
Gothique.
Large.
Outré.
Giganteſque.
Exagération.
Peſant.
Careſſé.
Léché.
Grêle.
Mignard.
Contorſion.
Grimace.

Couleurs.

Couleurs, P.
Arrangement des couleurs ſur la palette, P.
Couche, P.
Terre, P.
Sel, P.
Veſſie, P.
Or, P.
Or en coquille, P.
Or-couleur, P.
Freſque, P.
Détrempe, P.
Paſtel, P.
Email, P.
Porcelaine, P.
Fayence, P.
Verre, P.

Blanc.

Blanc, P.
Craie, P.
Bougival, P.

Jaune.

Jaune, P.
Ochre, P.
Safran de mars, P.
Fiel. (Pierre de fiel.) P.
Orpiment ou orpin, P.
Stil-de-grain, P.
Avignon, P.
Graine d'Avignon, P.
Ahouai, P.
Plante, P.
Maſſicot, P.
Gomme-gutte, P.

Bleu.

Bleu, P.
Email, P.
Bleu d'émail, P.
Outremer, P.
Cendres bleues, P.
Inde & indigo, P.
Azur, P.
Safre, P.
Azur à poudrer, P.
Tournefol, P.

Rouge.

Rouge, P.
Cinnabre, P.
Réalgar, P.
Laque, P.
Carmin, P.
Vermillon, P.
Minium, P.
Pourpre, P.
Pourpre de Caſſius, P.

Digitized by Google

Manganèze, P.
Bol d'Arménie, P.
Sang-dragon, P.

Verd.

Verd, P.
Cendres vertes, P.
Nerprun ou Noirprun, P.
Veffie (Verd de veffie). P.

Brun.

Cologne (Terre de Cologne), P.
Ombre (Terre d'ombre). P.
Brun-rouge, P.
Spalt, P.
Mumie, P.
Fulverin, P.
Biftre, P.

Noir.

Noir, P.

SCULPTURE.

Sculpture, T. P.
Sculpteurs.
Statuaire.
Statue équeftre.
Terme.

Art de modeler.

Sculpture, P.
Plaftique.
Modèle.
Modeler, T. P.
Maquette.
Argile, P.
Amaigrir, P.

Art de mouler.

Sculpture, P.
Fonte, P.
Moule, T. P.
Mouleur.
Mouler, T. P.
Chape, P.
Creux, P.

Sculpture en marbre.

Sculpture, P.
Bloc, P.
Pouf, P.
Plinthe, P.
Dégroffir, P.
Breter ou breteler, P.

Fonte en bronze.

Fonte, T. P.
Cire, P.
Chemife, P.
Jet, P.
Égoût, P.
Echeno, P.

Uftenfiles.

Sculpture, P.
Selle, P.
Ebauchoir, P.
Cifeau, P.
Boucharde, P.
Hoquette, P.
Maffe, P.
Marteline, P.
Gradine, P.
Gouge, P.
Scie, P.
Trépan, P.
Drille, P.
Rape, P.
Compas, P.

GRAVURE.

Gravure.
Graver.
Eftampe.
Epreuve.
Vignette.
Grignoté, grignotis.

A l'eau-forte.

Gravure.
Gravure à l'eau-forte, P.
Eau-forte.
Graver.
Cuivre; P.
Planche.
Pointe, P.
Aiguille, P.
Echope, P.
Eau-forte, P.
Spalt, P.
Tapette, P.
Mordre, P.
Couvrir, P.
Mixtion, P.
Découvrir, P.

Au burin.

Gravure.

Digitized by Google

Graver.
Gravure au burin, P.
Burin, buriner.
Burin, P.
Arrête, P.
Brunir & bruniſſoir.
Rebarbe, P.
Ebarboir, P.
Ebarber, P.
Bruniſſoir, P.
Taille, P.
Entre-taille, P.
Coupe, P.
Grain, P.
Aviver, P.
Ecacher, P.
Arracher, P.
Repouſſer, P.
Tas, P.
Tampon, P.
Couſſinet, P.
Chaſſis, P.
Meule, P.

Manière-noire.

Gravure.
Gravure en manière noire, P.
Berceau, T. P.
Gratoir, P.
Racloir, P.

En couleurs.

Gravure en couleurs, P.

Manière du crayon.

Gravure en manière du crayon, P.
Matoir, P.
Roulette, P.

Pointillée.

Gravure pointillée, P.

Au lavis.

Gravure au lavis, ſuivant M. le Prince, P
Lavis, (Gravure au lavis) P.

En bois.

Gravure en bois; P.
Creuſer, P.
Entaille, P.
Contre-taille, P.
Pointe, P.
Fermoir, P.
Belle, P.
Friſquette, P.
Broyon, P.

En pierres fines.

Gravure en pierres fines, P.
Camée, P.
Empreinte, P.
Pierre gravée factice, P.
Pâte de verre, P.
Onyx, P.
Touret, P.
Bouterolle, P.
Pointe, P.
Diamant, P.
Emeril, P.
Charnière, P.
Dreſſoir, P.

En médailles.

Gravure en monnoies & médailles, P.
Quarré, P.
Matrice, P.
Poinçon, P.
Monnoyage, P.

HISTOIRE

Des Arts qui dépendent du Deſſin.

Origine naturelle de la peinture.
Hiéroglyphe.
Sculpture.
Sculpteurs.
Peintres.
Ligne d'Apelles.
Couche.
Ecole.
Graveurs.

CONSIDÉRATIONS

Sur les arts qui dépendent du deſſin (1).

Principe. — Leçon. — Conſeils. — Conférences.
Livret. — Portefeuille. — Etude.
Imitation. — Copier.
Conventions. — Moyens. — Langage de l'art.
Illuſion. — Dimenſion. — Vrai. — Vérité.
Entente.
Localité.
Peindre & peinture. — Peinture.
Décorer.

(1) Les articles qui ne ſont ſéparés que par un tiret ont des rapports entr'eux, & peuvent ſe lire de ſuite.

Digitized by Google

Original. — Copie.
Homme.
Art. — Parties de l'art. — Degré. — Dégénération des arts. — Objet.
Artiſte. — Célèbre. — Célébrité. — Qualité. — Science. — Inſtruction. — Talent. — Foibleſſe. — Critique. — Eſprit. — Improviſateur. — Minucieux. — Négligence. — Négliger.
Prix. — Emulation. — Jalouſie. — Intrigue.
Préjugé. — Honneur. — Conſidération. — Intérêt. — Gain. — Charlatanerie.
Equivoque.
Fidélité.
Muſique.
Fineſſe.
Maigre & maigreur.
Image.
Tableau. — Capital. — Expoſition. — Jour. — Faux-jour. — Galerie. — Cabinet. — Profuſion. — Tuer. — Inſcription.
Œuvre.
Précieux. — Prix. — Plaire.
Bon.
Pittoreſque.
Croute.
Fait. — Terminer. — Arrêté. — Achevé.
Retouché.
Licence. — Défaut.
Ingrat.
Mode.
Or.
Balance.
Amateur. — Connoiſſeur. — Connoiſſance. — Prôneur. — Curieux. — Catalogue. — Brocanter.
Procès.
Conférences.

FIN.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google